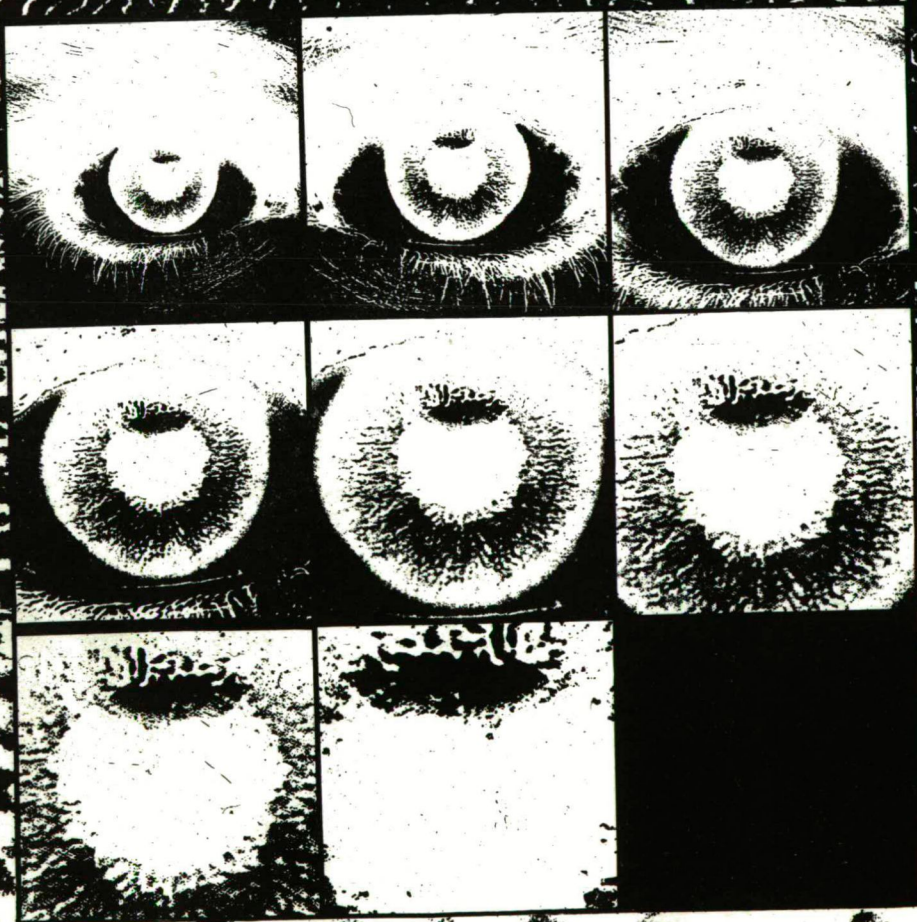


55782

1055

HÉTVI LÁG 4

Miután letusolt az ábécé mind a negyven betűje, én azon töprengtem, hova a francba fektessem őket. Végül úgy döntöttem, előbb dolgozzanak valamit, hogy kiérdemeljék a pihenést; ezért nekifogtam az írásnak.



„. . .mikép a monda hős elindulva a *hétvilágba* vagy *világtalan világig*, csak ugyan csodás világokat jár be; bekalandozza ilyenkor a *réz, ezüst, arany erdőket*; a *sárkányi föld alatti palotákat*, a *szellemek, ördögök pokoli lakát*, a *tündérek boldog honát*, s eljut egész a *föld, tűz, lég, víz tündér anyákhoz*, a *nap, hold és szél sógornékhöz*; . . .”

„. . .hol az elátkozott, kit ennél fogva sem a menny sem a pokol be nem fogadhat, elsülyedve a földről *hét* külön csodás *világon* mén át, . . .”

(Ipolyi Arnold:
Magyar mythologia)

HETVILÁG

4





Tartalomjegyzék

Ezra Pound:	XCII. Canto (fordította: Török Attila)	5
Branko Miljković:	Orfikus Végrendelet (fordította: Csonka Zoltán)	10
Csonka Zoltán:	Kiűzetés	11
	Visszatérés	11
Anatol Meszinov:	Annak, akinek	12
Benda Balázs:	... más divat és más távolságok	13
Cimbella:	pastorale (rap)	24

A posztmodern elméletírói

Rada Iveković:	Buddhista-e J. F. Lyotard (fordította: Pozsvai Györgyi)	25
Vincent B. Leitch:	A chicagói iskola (fordította: Bocsor Péter, B. Kis Attila)	35

„...mert megérzi a dolgok lényegét...”

Herbert Schnädelbach:	Morbus hermeneuticus — Tézisek egy filozófiai betegségről (fordította: Újlaki Tibor)	51
Einar Örn:	Deus (fordította: Déri Zsolt)	56
Hegyí Pál:	Az ismeretlen angolszász eposzeia újabb kalandja	57
Déri Zsolt:	A rock 'n' roll niggerei	63

Szemle

Kisgyörgy Réka:	Jeunesse abandonnée avagy mit nem veszítettünk el (Mózes Attila: Yesterday, Az oroszlán hava)	81
Szincsok György:	Exlex (Ex-évkönyv 1990)	84
	pécs — most	88

Szerzőink



Ezra Pound

XCII. Canto

És a szél e Hegyről
magvakat sodort
s ahogy minden növénynek saját magva van,
aképpen eszik rutát a menyét
és csíp a fecske vérehulló-füvet
s amint aranyba metszve áll, egységnek lenni
de kettősségnek, réz
és hármasság a merkuriálisig
ezüstté lesz-e a négyes
szerecsendió s tömjén füstjével?
s lesz-e belőle viharos változás?
És becsület?
Fitzgerald: „Én voltam.”
Amikor kimentett egy embert
aki nem volt ott a Postahivatalnál
(Orieland 1916) vagy akit „Signori”,
Io facevo la sentinella?
O non facevo la sentinella?” avval vádoltak,
hogyan nem ment fedezékbe bombázás alatt.
„Gran dispetto.”
„A che stima. . .”
(Guicciardini)
... l'onore assai”
& a tó ezüst-köréből
hűsen, mint a zafír
Ra-set most bárkájában ül

a mély zafír fölött

e piove d'amour

in nui

hatalmas folyó, a kristályba merülő szellemek

& Pinellához. . .

De „Szerelme”, így Hewlett,

„ketrec: rácsa van, s ha

csillagok felé török, fejem töri.”

Másra eső hullt, mintha ezüst.

La Luna Regina.

Nem arany, mint Ecbatanban

Ó, Anubisz, őrizd e kaput

akár a Mont Ségur-i cellulát.

Sanctus

hogy az oltárt vér ne szennyezze be

ex aquis nata

τα εκ των υδατων γενομενα

„in questa lumera appresso”

Folquet, nel terzo cielo.

„S ha őt nem láthatom, gondolatom

Szépségét másra nem pazarolom.”

Aztán letérdelt a kristálygömbbel,

Hogy kezével érintse,

Coeli Regina,

A négy oltárt a tér négy szegletén,

De megzavarodván a nagy szerelemben

farfalla in tempesta

a sötétben, eső alatt:

sok-sok törékeny szárny

Nymphalidák, basilarchos és lycaena,

Ausonides, euchloe és erynnis

S a messzeségből

il tremolar della marina

chh chh
s a hullámokkal sodródó kavicsok
chh chu'u
 „fui chiamat'
 e qui refulgo”
Le Paradis n'est pas artificiel
 de meghasadt,
Egy villanásra,
 egy órányira.
Aztán agónia,
 aztán egy óra,
 aztán agónia,
Hilary botlik, de az Isteni Elme végtelen
 sosem-szűnő
 improvisatore
Omniformis
 nyugtalan
és hogy a tetvek elfordultak a nyilvánvalótól;
 átfutnak a részletek fölött
és mocskuk a merő dinamikának engedelmeskedik;
Hogy nem volt többé szent a Pontifex
 — Caesar idején —
 akit farbalóttek
és nem volt többé szent az érme sem,
 és, természetesen,
 a császárt imádták.
Margarethe von Taufers
 és Carlo bácsi
tisztázni próbálta magát,
így aztán a rimini bas-reliefek, akár
 Szemelé személyisége, atomjaira hulltak.
De múlt szerdán boldog voltál te is.
 „Io porto”
így Delacroix
 „la cecità” nem tudom hányszor tízezer
 itáliainak.

„A két gonosz:

 a bankban rothadó uzsora
& a tolvajlás a les soc/ anonymes-ben.”

 Fölkapta a telefont és hívott egy ministro-t.
Bottai szintén instanter hívta Torinót,

 hogyan előbányássa Vivaldit,
és ministri mentek a harc vonalba,
akár a vén Marinetti
„Hans Sachs”

 így Schnitz Brandt
 „war ein Schuh-
macher und poet dazu.”

 Mégis, visszafordulni látván
 az armadát?

Ez aligha. . . 300 év
tengerbarlangokból

 Nein! aber in Wolken.
És az uzsora meg

 a szentségek megaláztatása ellen,
Hisz ezt látom 40 éve,

 most, akár a Jang-ce, áradás
és elérzékenyülés

 25 évszázad elérzékenyülés
 2 ezer év elérzékenyülés

Apollonius után, elérzékenyülés
& némi fény a határok felől:

 Erigena,
 Avicenna, Richardus.

Hilary egy tölglevéltre nézett,

 vagy magyakra, berkenyére,
s nem a barna olajra, a hullaverítékre
& aztán ágyúkkal vinni a sárgáknak ópiumot
& a fűszerfákat kitépő portugágók „rendes”
 így Ari „kereskedelmi szokás”

Branko Miljković

Orfikus végrendelet

Ha dalt akartok
A föld alá szálljatok
De szelídítsétek meg az állatot
Hogy visszajövet elengedjen

Ha dalt akartok
A földből ássátok ki
De óvakodjatok szokásaitól
Föld alatti tudásától

A tömegnek lelke a szavaké
Érzékennyé teszi őket az együgyűség a gerlebűgás
De a metaforával áthidalt veszély
Másutt veszélyesebben fog énekelni

fordította: Csonka Zoltán

Csonka Zoltán

Kiűzetés

egy csillag kilépett
pályájáról, mert megtehetette. . .
és a folyóba hullott —
vonaglik a kígyó teste.

lehullottak akkor levelei
a fáknak, meztelenül álltam.
A folyóba öltöztem —

most eldőlt oszlopok között
helyet cserél a némaság — — —

éggő angyalok állnak —

Visszatérés

A távolság én vagyok.
Rebbenő mozdulat
minden, amit látok.
Isten mulandósága.

A tenger hullámozása
a falakban, a fűszálakban
és minden mozdulatunkban:

a rengeteg rajzolatban
a láthatóan túl és innen.

A hullámokba lépek —

Anatol Meszinov

Annak, akinek

Ha kinézek az ablakon, látom az óceánt. A hullámok nyugodt ritmussal felsorakoznak. A partra érve szelíden bomlanak szét. Nem tudom, mennyi ideig állok ott, az ablak mögött. „Négy mondat” — gondolom, de csak az ötödik a valóság. A víz parányi csöppjei végigkarmolják bőrömet, nyomukban véredek, táguló orrcimpák. Menekülésem pontos útvonalát megálmodom. Már nem lehetek messze. A nap a szemem mélyére világít, és érzem talpamon a homokszemcsék vágyakozó forróságát. Szégyenérzetem lesz, mintha meztelen volnék. A barlang résnyi bejárata előtt fogok megnyugodni. A sötétségből enyhén áramló nyirkos levegő. Halcsontliliom. A mész-kő, amint magára vetkőzik. A lábnyomokat teknőcök emésztik meg. Megijedek — utána szikra pattan. (Visszaéléskamra?) Itt már idő sincsen. --- Most itt vagyok -----
----- Csak angyalokkal fogok társalogni.

Benda Balázs

... más divat és más távolságok

— részlet —

I.

Vasúti szerelvény, első vagy másodosztályú fülke, barna bőr vagy más ülések, az üléseknek szaga van, nem kellemetlen, vonatülésszag. Az ablakon át jobbról táj halad el, vonatzaj, az ablak melletti egymással szemben lévő ülésen egy férfi és egy nő ül egymással szemben, az ablakon néznek ki, vagy egymásra néznek, a levegő fölforrósodik, majd enyhül, végül egészen lehül. Egyikük szája, a férfi szája, szólásra nyílik, a levegő megremeg, a nő füle befogadásra vár. A szavak elindulnak, a történet megkezdődik.

- Nem zavarja, ha lehúzó az ablakot?
- Nem, tessék.
- Hogy jöjjön egy kis friss levegő.
- Igen, jöjjön csak!
- Én ide és ide utazom. És ön?
- Én ide és ide utazom.
- Hisz ez ugyanaz a hely! Akkor útitársak vagyunk!
- Egyébként is.
- Hamarosan megtudjuk egymás nevét is.
- És segítünk egymás csomagjait cipelni.
- És ha összecseréljük azokat, majd csodálkozunk tartalmukon.
- Ami ismeretlen és furcsa lesz számunkra.
- De aztán minden tisztázódik?
- Ez nem olyan fontos.

A folyosóról lépések hallatszanak, egyre erősödnek, s ez annak a jele, hogy valaki közeledik a fülkéhez. Egy kéz félrehúzza az ajtót, nyílásában nagytestű, egyenruhás személy, beszélni kezd.

- Mindenkit üdvözlök. A kalauz vagyok. Ember a vonaton, aki másképp utazik. Jegyüket szeretném elkérni, ellenőrizni, s kezelni.

Ők odaadták jegyüket, a kalauz megtette, amit szeretett volna, ezután, mindent visszaadott és így szólt:

- Önt Kultivátor Gaálnak hívják, önt pedig Krangon Ingének hívják. Mindketten fölháborodtak.
- Én Avikularidé Inge vagyok, és nem más!
- Én a Malm Gaál nevet kaptam, és nem viseltem mást.

A kalauz félrenéz, szégyelli magát és elmegy, az ajtót nyitva hagyja. A léptek hangja gyengülő, most távolodó.

- Lassan véget ér utazásunk és elhagyjuk a szerelvényt.
- És utána mit kezdünk, ezzel nem kell foglalkoznunk.

— Valaminek a vége valami másnak a kezdetét jelenti. Például az előadás vége a hazamenetel kezdete, és a pohár épségének vége tartalma kifolyásának kezdetét jelenti. A bőséges étkezés vége egyben a jóllakottság kezdete, és a falat lenyelésével véget ér a száj telítettségének ideje, és eljön a száj ürességének korszaka.

— A bőséges étkezés az étrend sokféleségét, a fogások nagy mennyiségét és az adagok nagy mennyiségét, az ételek sokféleségét és változatosságát, ennek a mennyiségnek az elfogyasztását, egyáltalán, a bőséges étkezést jelenti.

— A bőséges étkezés a csukát tejfeles tormával, a mézben párolt marhahúst rizskéreggel, a szarvasbelet juhsajtos libamájjal töltve, bajor módra, az ürücombot fokhagymával tejmártásban, a kutyavesét gőzben és rántva, Robert-szöszban, a kék-káposztát birkaínnal tárkonymártásban, a macskavelőt gesztenyével, a likörparfét sült sonkával almaborban, a vaddisznóhátat mazsolával, homokban sütve, az elzászi kacsát vérmártással, a bablevest Mósernétől, az orosz vöröscéklalevest székelettel, a borsos perecet és a poldéviai nemzeti eledelt és a békakaviárt és a jordániai zsíros csókot és a vörösbórból feketített meleg rudat és a gombával töltött gőtetenyeret, és a rakott tapírlépet rummártásban és a kupolás vitaminsalátát és a minyont jelenti, annak elfogyasztásával egyetemben, és a velejáró és azt követő kellemes érzést.

— És a bikacápában tonhal, a tonhalban tokhal, a tokhalban tövises rája, a rájában íjhal, az íjhalban harcsa, a harcsában angolna, abban gömbhal, abban delfin, a delfin szájában csalétek, abban horog, a horog a szájba szűrődve és nagyon fájva, ember közeledik, halász, a delfin örül, tudván, a halász segít neki, hisz jóban vannak, és már ő is annyiszor, a halász megfogja a kötelet, a horog hegye belevág a delfin szájába, szeme könnyes a fájdalomtól, a halász mosolyog, a feje fölött forgatja, na, most megvagy, a delfinben túhal, a túhalban keszeg, abban jérce, abban kisgyík, abban vakond szíve, a szívben szomorúság, és mindez ezzel-azzal díszítve, és előttünk van, ez jelenti a bőséges étkezést!

Inge lehunyja szemét, légzése fölgyorsul, orrlýuka kitágul, nyelvét kidugja ajkai közül, végignyálja fölő ajkát, Gaálom, kiáltja, szája két sarkán kicsordul a cápavér, az új fiúk a térről, gondolja.

Gaál jobbra fordítja fejét, föláll, az ajtóhoz megy, becsukja. Inge hátradől, kézfejével letörli álláról a cápavért és kinyitja szemét.

Most egymással szemben ülnek, akár egymás szemébe is nézhetnek, fejüket az ablak felé fordítják, a tekintet áthatol az üvegen. Kívül szürke az ég, borult, lehet mondani, kevesebb fényt ad most, mint máskor, a fű nedves, aki benne gázol, vállán hosszú bot fekszik, másik kezét nagy lendülettel lóbálja oldala mellett, fejét utána fordítja és nézi a vonatot, szeme szigorú, a sínek felé tart, semmi dolga nincs ott, olyan vidéki ember ő, aki vigyázza a tájat a vonattól, a lába és a nadrágja nedves lesz a vizes fűtől. A vonat teste meghajlik, a hárfa lehetősége, az első ablakokból látni az utolsó ablakokat és viszont, a fűben mindenféle állatok rohanganak, hogy a nyak tekeredjen, a kisebbek nem látszanak, így hiába. A test karcsú lesz, egyenes, a húrok elpattannak, aztán gyorsaság egy darabig és a gyorsaság végén lassan lelassul vele együtt minden, a hangok csikorgása, Inge és Gaál súlyától megszabadulva az ülések kisimulnak. Az ajtó kinyílik, a kupéban a történet emléke marad, ez most véget ér, és ami elkezdődött, folytatódik.

II.

— Várjuk meg míg elhalad mellettünk a szerelvény először lassan, majd egyre gyorsabban, míg végül veszett madárként száguld afelé a hely felé, ahol — míg rövid ideig áll, várakozik — újabb, mindaddig egymás létéről tudomással nem bíró emberek hatolnak belé, hogy aztán egymás szavait ismételve kitudódják nevük és rejtelmesen közelségbe kerüljenek —

— A szerelvény elhaladt mellettünk és a kezdetek megtörténtek. — Inge összefűzte ajkait és a sínek irányába nézett, majd az állomás felé, szeme kicsit szűkebb volt mint a vonaton. Gaál hasonlóképpen, hiszen. Mindketten az orrukon át lélegeztek, az ég borult volt, a levegő kicsit párás, kicsit hűvös meg nyirkos, ahogy az már az ilyen estekben lenni szokott. Fölvették csomagjaikat és a síneken keresztül elindultak az állomás felé, lábuk alatt a kavics majd a sínek között a kövek a megszokott hangokat adták ki, néhány madár mondott még valamit szerényen, ezek voltak a zajok körülbelül, reggeli zajok, úgy hiszem reggel lehetett, nyolc óra vagy kilenc vagy fél tíz körül. Eközben társalgást nem folytatnak, míg a vonattól az állomásépületig ér két utazó, akik együtt utaztak, és nem várja őket más, csak a következő lapok, nem hazatértek és nem is valahová, úgy viselkedik ahogy ők, de hát persze hogy úgy viselkednek, hisz ők azok akik úgy viselkednek, akik most épp ezt az utat teszik meg, akikről egyébként szó van.

Az állomás földszintes meg egyemeletes épület volt, sárga meg vörös téglából, tornáca zöld vasoszlopokon, az esőcsatorna is zöld meg az ajtók is. A közepén, illetve a közepétől kissé jobbra egy torony emelkedett egy darabig, ablak, csúcsos tető, miegymás. Beléptek a főkapun, átvágtak a csarnokon, cipőjük kopogott a kövön, megálltak, maguk elé néztek, lábuk alatt padlómozaik, egészen a falig húzódott, majd fölfolyva arra, a mennyezeten ért véget végül, ahogyan sok más dolog is véget ér egyszer, így az emberek és állatok élete, a bőséges étkezések a vonaton, a négy órákor induló vonat indulásáig még birtokunkban lévő idő, a hosszú zöld zoknid, egy kanna bor egy vidéki városban az asztalon, ahogy a nyál is megszárad és a bőr megkeményszik. Nézték a mozaikot, ahogy belepi az állomátszír, a sínek ahogyan életben maradnak vagy nem, ez egy telepes élőlény vagy olyasmi mondta Gaál, csak volt, mondta Inge, a testét kitömték, a bőrét pedig ideterítették. A bőr közepén egy Közösállat nézett rájuk, kicsit oldalról, orra egy polinézkoikon néger keverék férfi kezében, a férfi is rájuk néz, nem néz rájuk, fehér fogai látszanak vagy nem látszanak. Kis szél kerekedik, meghajlítja a Közösállat bajszát és a nagy, gyermekhátalakú leveleket, Inge szoknyájába is belekap, Gaál hajában nincs választék, hajszálai külön-külön mozdulnak meg. Inge belékarol, menjünk, mondja, most nem lehet tovább nézni.

— Igen. Majd máskor visszajövünk. Vagy nem?

Az épület másik bejáratán hagyják el az épületet, nem azon, amelyik a sínekre néz. Az állomás előtt szokásos tér, a téren keresztül átvágva juthatunk el valahová, most épp a szemben lévő szállodába, hogy rendben legyen minden a legnagyobb rendben legyen minden egy ideig. Négyemeletes háromablak szélességű vékony ház, vöröstéglás.

Kétágyas szoba, utcára nyíló ablak, harmadik emelet, tizenegyes szoba, az ajtón kilincs vagy gomb, az ajtóhoz nyilván kulcs, a lépcsők fából.

Étterem, a szállóból kilépve balra, az első sarkon ismét balra, majd az étterem ajtaján belépve ott találjuk magunkat az étteremben. Inge Gaállal szemben, Gaál dohányzik, előtte meggyújtja cigarettáját, szó nem esik, Inge beleszív Gaál cigarettájába, rendelésük a konyhában készül, melegség-gőzség. A konyhai ember kevés olajat önt a lábosba, fölteszi a gáza, tenyere kés nyeléhez ér, másik kezével egy kartondobozba nyúl, zöldpaprikát vesz elő, karikára vágja, a karikákat beleszórja a lábosba, megismétli egy másikkal, egy harmadikkal is, közben mindvégig tétováz, belevág egy fél erőspaprikát is, ugyanezt megteszi három, négy, öt paradicsommal is, megkeveri, bizonytalanul borsot szór rá, majd sót, megkeveri, egy fehér ronggyal megfogja a lábas fülét, a fakanál a fejével együtt valamivel rövidebb mint két arasz, semmi nem égeti meg kezét, felsikoltani nincs oka, a gázt állítja, följebb majd lejjebb, ahogy érzi, hogy gondolja, kis veríték homlokán. Kinyitja a hűtőszekrényt, benéz, türelmetlen, dohányozni kezd. A konyhában villanyvilágítás, a rovarok csak óvatosan mozognak, illem, szerénység tulajdonságaik, van aki szépnek találja őket, van aki nem, olyan ember is akad, aki viszolyog tőlük, olyan is, aki megsiratja rövid életüket.

A konyhai ember föláll, előtte leül egy székre, megint kinyitja a hűtőszekrényt, tejfölt vesz ki, kinyitja azt, ami a tejfölt tartalmazza, ez a tejföl tartója, tartalmazója, beleönti az összes tejfölt, amit tartalmazott, a lábosba. Előtte elővesz egy rúd répát, előveszi annak helyéről, folyóvíz alatt megmossa, több vékony szeletre vágja, sok-sok aranypénz, dehát nem az, mert répa, beleszórja a lábosba, megint megborsozza, a sőtömbből levakar bizonyos mennyiségű sót, beleszórja, probléma születik, félelme annak, hogy a répa kemény marad. Türelmetlen, járkál, ismét kinyílik a hűtőszekrény ajtaja, előbb nem csukta be, könnyű mozdulattal tudja így. Kiveszi a gombát, apró szeletekre vágja, a gomba lágy, könnyű apró szeletekre vágni, a tevékenységet élvez, hogy meghosszabbítsa, újabb lágy gombaszeleteket vág apró szeletekre könnyen, beleszórja a lábosba, megkeveri, vár, megkóstolja, tovább vár, még olajat önt rá, később ez az egész elkészül. Leveszi a gázzal, máshova teszi, talán hűljön. A konyhai ember szerepe egyelőre véget ér, a történeteket már más. A két tányér Gaál és Inge előtt, Gaál még dohányzik, ennek és a gombának kellemes szaga. Gaál nagyot nyel, poharáért nyúl, hozzáér. Hozzáérés után markában tartja, pohár talpa a terítővel már nem érintkezik, szája Gaál hasonló nevű szervével. Inge követi példáját vagy nem, mozdulatai hasonlóak vagy nem.

Étkeznek, ez elkezdődik egyszer s aztán vége szakad. Inge túl erősnek tartja az ételt, sűrűn beleiszik poharába, poharában az asztalon álló üveg tartalma van, az üvegben bor talán, a színe sötétes, nem látni jól, a gőzöktől homályos lesz az ablak, már homályos, vonásaik elmosódnak, a színek fakók, az ablaktól most távolodunk, kívülről, lassan, kétrét görnyedve.

Az utcán kerékpárosok haladnak, száguldanak el mögöttünk, egyenetlen, fénylő hátunk mögött, zsírtól csillogó hátunk mögött, sárga ruhában, fejük lehajtva, fekete sapkában, a küllők között füttyöl a levegő, kilenc kerékpáros, néhányuk szeme csukva. Ha kinyújtom a jobb kezem, arra tűnnek el. A sarkon túl balra az utca kiszélesedik, itt van az állatkert, itt kell lennie, itt kell kapujának nyílnia, itt nyílik, a tér túloldalán,

a kapu mögött fák sejthetők, az állatkert befelé szélesedik, a tölcser így nyílik hát. A belépéshez fizetni szükséges vagy szükségtelen, a kapu nem árulkodik erről, a kapunál pavilon, képeslapok és állatfogak és állatszörök és más, sok színesség és madártollak, lelógó és kiterített állatbőrök, halaknak csontvázai, kitömött bogarak, herculesbogár és góliátbogár és szarvasbogár, száraz, szárítás által kiszáritott békák, üvegekben víz és úszkáló kétélűtűk, szérum kígyómarás ellen, medvék levágott tenyere, nagy karmuk ernyedten, hiúz bojtos füle, lepkek türe tűzve, cápa fogak, nagyon nagyok és kicsik, kalitkában okos papagájok, másokban apró félmajmok, dobozokban kis gekkók némán, répa nagy kupacokban, ajándékból etetni a bontieket és a rácsához hívni őket és megsimogatni és beszélni velük, kicsit sugdolózva, bűgő hangon, egy pillanattal a barátaid.

Az ég kiderült, a hőmérséklet valószínűleg megemelkedik, a pára láthatatlan lesz, a nyirkosság fölszárad, Gaál és Inge közelednek, a téren áthaladnak egymás mellett, mint a kerékpárosok egymás mögött, fejük lehajtatlan és előre néz szemük. A kapuhoz érnek, megállnak egy pillanatra, majd belépnek az állatkertbe, gyengéden behatolnak, lehet hogy ránéznek a pavilonra, lehet hogy csak kifelémenet, lehet hogy egyáltalán nem teszik meg, rövidesen azonban egyikük ellép a másiktól, odalép egy korláthoz, mögötte talán patások vannak, zergék legelésznek a hegyoldalban, még nem látni jól, távol vannak, most egymástól is, Inge lépett a korláthoz. Az étteremből kilépnek, előbb bent ülnek, a következő társalgást folytatták mielőtt az állatkertbe jöttek volna, kezük az asztalon, Inge könyököl és kezét az álla előtt összekulcsolja, Gaál mindkét tenyere az asztalon nyugszik, a hamutálban égő cigaretta füstöl, ami ég az sokszor füstöl, ahogy az égő ház is füstöl és füstöl a parázsló szénkupac és füstöl a meggyulladt széklet és ahogy füstöl az égő ruha a testeden és a szálak a bőrödbe égnék és füstöl a lángoló világítótorny és a fenyőfa is.

— Mikor fölállunk az asztaltól, elindulunk egy irányba, az ajtón túl jobbra vagy balra, tudjuk-e majd célunkat, a legközelebbit és a legtávolabbat, tudunk-e következő percekről, a legközelebbi történésről?

— Nem tudjuk, Gaál, de nyugalommal tölt el, hogy nem tudjuk. Az elmúlt mozgások emlékeit követve érkezünk és távozzunk.

— Lassan tisztul majd minden és az élesség félelmet ébreszt bennünk.

— Még sokára. Vagy igen hamar? Nem tudjuk az elejét és vége sincsen még. A történet a vonaton elveszett és most újra készül, bár ugyanolyan már soha nem lesz.

— A kezdettől szomorúság él bennünk?

— Azt hiszem, Gaál. De egy darabig még könnyű lesz, egy kisebb darabig nagyon könnyű, egy még kisebb darabig pedig észre sem vesszük. Hogy létezzünk.

— Ha a szorgalmas nyúl el nem fárad.

Akkor szokás elindulni, ha véget ér valami? Most véget ért a cigaretta, a hamutálban végig égett a cigaretta, és a folytatásnak kell következnie, és mindketten fölállnak az asztaltól, végtagjukat leveszik a terítőről, és egy légy ottmarad az étteremben keresni a lyukat az ablakon.

Az ajtó csukódása az utolsó és az első, a kezdő és a záróhang, az állatkert kezdőhangja.

Séta, csak séta ez, kezükben nagy csomag répa, zsebükben aprópénz, súlyos és könnyű pénzdarabok az állatkerti büfék teraszai előtt és után. Ingének fémből van a zsebe. A zergék bambák. Fönn állnak a sziklákon és lenn eszik a szénát etetőjükben. Ha tizennégy óra múlva sötét lesz, kirepülnek hasadékaikból a denevérek, a szabad denevérek, és a lámpák körül röpködve rovarokat étkeznek, és a mókusok már alsznak, a bájos, harapós, folyónyalú mókusok, odújukba ekkor bemászik egy vipera és álmukban leharapja a fejüket, még békésebb alvás következik. A viperák feleségei mókusszőr muffról álmodnak, de álmuk nem teljesül be. Vízcsobogás és az állatok szuszogása, és még nyögések, álmatlan állatok álmatlansága, az éjjeliember csoszogása és ajtajának nyílása és csukódása, néhány köhögés, ez a zaj. Van aki összetekeredve alszik, van olyan, aki összekuporodva, az éjszakai látogató nagyon nyugodt és hal- kan beszél, a villanyoszlopok oszlopai hűvösek, néha találunk egy kutat, ebből iszunk, megesik, hogy nyitva van egy büfé és ülőhelyei a teraszon, ritkulnak a ketrecek, hegy- oldalt látunk és korlátot, karikába hajlított zergéket, sűrűsödik a fény, járműzajok érintgetnek, itt a kapu. Számunkra most kijárat. Továbbindulnak a zergéktől. Madár- ház, papagájok szomorú szeme, magányos madarak szájából néha magas, fülsértő hang távozik, ugyanúgy ők is az állatkertből, és csak becsapás, hogy itt vannak, ugyanúgy Inge és Gaál is a madárházból, és egy darabig most minden nehezebb, nincs állatkert, nincs most velük és körülöttük, csak egy kicsit körülöttük, félköralakú köbüfé terasza, bent az állatkertben, kinn az állatkertből, s leülnek székekre.

Később üvegkorsó van előttük és csönd az asztalnál.

— Ma vége az állatkertnek. Folytatása várat magára.

— Még elsétálunk jobb oldali irányba, azután belülről távoznak — Inge kinyitja zsebet, hátrahajítja a fedelet, belenyúl, Gaál megrázza fejét, lassan becsukja a zsebet. Fölállnak és a köbüfé mögött elindulnak jobbra, a köbüfé mögött, a földön, hátát az épületnek, mely kőből épült még azelőtt, hogy ők leültek és fölálltak volna az asztal- tól, a kőből másutt mást építenek, támasztva egy állatetetőember ült, labirintust épít két futóegérnek, a harmadik oldalt fekszik, túl mély álom lepte meg, oldalt fekszik és az oldalán, másutt halálkának is hívják az ilyen alvást, a két egér a labirintusból való kijutás gondolatával foglalkozik, a gondolatot tett követi, a tettet siker nem, ezalatt a labirintus tovább épül, az enni adó ember csak ragasztja egymás mellé és egymás fölé és egymásra az apró téglákat, tenyerének erezetét betölti a malter, vajon befalazza-e a kijáratot, gondolják ketten, további lépések, a labirintusépítő eltávolodik. Haladá- suk közben egy ideig nem mozognak, aztán megállnak egy korlátnál, rátámaszkod- nak, a korlát tűri súlyukat. A korlát mögött a talaj szintje alacsonyabb mint a talpuk alatt levő letaposott, összepréselt, sárga meg fehér földé, agyagé, sáré, tözegé, ritka kavicsé, az alacsony talajon tarajos sülők futkároznak, rágiák az ebédről maradt csontokon maradt húst, csipognak, ha nagyobb darab vagy ha kisebb. Hátukon hullámszik a tüske, hátukon hullámszanak a tüskék, a víz hullámszásától ringó vízeszköz ringását teljesebbé tehetjük, ha terpeszben állva testsúlyunkat hirtelen egyik lábunkról a másikra helyezzük s viszont.

— Embercsontok? — kérdi Inge, fejét nem fordítja a másik felé.

— Igen. A temetés után a megmaradt részt idehozzák. Sokan szeretik — bökött állával a sülők felé. — Koponyát nem is nagyon látni. Ha idekerül néhány, már összehörve érkeznek.

— Hogy föl ne lehessen ismerni? — ártatlan egy hang.

— Nem. Biztos könnyebb így kikaparni a velőt.

Tovább, az út kissé kanyarodik, ki helyett még beljebb mennek a kertbe. Táncok jutnak eszükbe, kavargó tömegek, ugrások, a gyurmák ahogy csillognak és színek, kicsit barnák és sárgák és fakók, mert rájuk tűz a nap, egy hárfa hangja, egy skót zenekar, látlak, ahogy táncolsz, gondolja Gaál Ingének, és csak ülök, térdem felhúzza és nem merek odamenni hozzád, a szomorúság mégnő, megállnak, Inge Gaálra néz, így volt, mondja; állam a térdemre támasztva, mit keresek ott nélküled, kezemmel átkarolom a lábam, folytatja Gaál, de végül ideértünk, áll meg egy újabb korlát előtt, azon belül barlang szája, végül visszatérünk hozzá, mutat a barlang felé, csak itt van-e, mondja Inge, itt van-e még, és ha itt van, látjuk-e?

Rákönyökölnék, térdük hozzáér, térdeim, gondolja Gaál, várják az állatot, Gaálom, gondolja Inge, ez régen volt, a közelmúltban, és még most van de nemsokára nem lesz, kiszáll belőlem, hogy maradjon is, és hogy aztán az is eltűnjön, fejezi be Gaál, szépen lassan eltűnjön, marad az üresség, nem, nem, ez mindvégig, tiltakozik Inge, egy kicsit csak, mondja Gaál, minden szóval, minden gesztussal kevesebb lesz, minden tettemmel, amivel átlépek határaidat és szándékaid már kívül esnek rajtunk, rajtam, nem énmiattam volt, lesz így, Gaál, nem így kezdődik, kezdődött, dallamos ez a hang, Gaált nem gyönyörködteti, fölösleges minden kedves, kedves élvezetnek újra hódolni, miattam történik majd, én teszek valamit, ami nem belőlem keletkezett, én vagyok-e az vagy máshonnan érkezés, mindkettőért jár jutalom?

A barlang szája ugyanúgy, törpe bohócok másszák meg a köveket oldalt, alpinisták, és gyakorta előfordul baleset az alpinisták között, a vékony gyurmakötelek az éles és tompa élő sziklákhoz dörzsölődve elfoszlanak és színes gyurmatestük lezuhan, a földre zuhan és ott fekszenek kis testük kettészakadva a porban.

— Nem jön elő az állatunk, nem jön kedves hangú állatunk, nagyfülű állatunk, nincs most velünk ő.

— Nem látjuk hát. Talán nincs is itt, talán nincs is itthon, talán megkeressük, talán találkozunk vele, talán a városban kószál, talán minket keres ő is, talán előlünk ment el. — Gaál a lukakat nézi a kerítésen, az állatkert külső kerítésén.

— Nem volt még oka rá, hisz nem történt még semmi közöttünk, hisz még mi is most kezdünk el történni, még a történés legelején vagyunk — és Gaálra néz Inge, pedig nem is vágya a remény, nem keres utakat oda és vissza.

— Ami még nem történt meg, az már megtörtént, ez nagyon okos és mély gondolat, regénybe illő, ám mégis így van. A történésben mindent tudunk, amit te mondtál az itt van és amit én mondtam az itt van és egyszerre van minden, csak egymás után és egymás előtt leírva.

Gaál hátatfordít a barlangnak, itt valami elmúlt, a helye, az üres helye fájdalmas hát, ami itt volt és már nincs, az érzések idetartoznak, de okuk nélkül már.

A kijárat felé indulnak, két órája még bejárat volt vagy egyszerűen csak kapu, a kapun bemegy az ember és nem ki, az idő vagy több vagy kevesebb ennél, csak pél-

dául ennyi. Elúsznak mellettük a tájak, ez már megtörtént egyszer, csak most sokkal lassabban, elúszik a madárház, a félkörbüfé, egy másik büfé, teraszán a kerékpárosok, sárga ruhájukban és fekete sapkájukban, ülnek, Inge és Gaál felé fordulnak, fordítják fejüket utánuk, ahogy elhaladnak mellettük. Kilépnek a kapun, átmennek a téren, talán gondoltak rá, hogy leülnek egy padra ott, a pad mellett virágládák, trópusi és mérsékeltövi növények, de most nem ülnek le, már nem érvényes. Közben beborul kicsit, enyhén, kevésbé, mint amikor megérkeztek, kevésbé borul be, borul el az ég. Macskakő a lábak alatt, az emberek sietnek körös-körül, hatvan évvel régebben van, Gaál ruhája hatvan évvel régebbi, Inge ruhája hatvan évvel régebbi, ahogy sietnek, megállnak egy újságárusháznál, Gaál napilapot vesz, kinyitja, megáll, belenéz, összehajtja, Ingébe karol, körülnéz, nyugtalan, elsietnek.

— Háború? Kitört a háború.

— Háború. Ha kitört, háború van. — Inge belekarol Gaál belékarolásába, hangja halk és tompának tűnik, pedig még nem is történt meg minden, sőt. — Mit kezdjünk vele?

— Semmit. Visszamegyünk.

Gaál ideges, Inge szorosabban szorítja karját, bújik hozzá.

Ismét. Lelassulva, a közelségek fizikai része szűnőben, már a harmadik utcában járnak. Inge Gaálba karol, arca merőleges a másik arcára, az arcok derékszöget zárnak be, igen közeli derékszöget, hogyha hideg lenne, lehelletük, a pára, összekeveredne és gomolyogna, játék, játék, kedves játék, hisz még fiatalok ők, sokszor fiatalok, üdék, a lelkük is, egy darabig. Inge mosolyog, leheli Gaál arcába.

— Éhes vagyok.

— Én is. De az előbb ettünk.

— Nem baj. Együnk, együnk. . . sajtot!

— Meg halat!

— Jó! Együnk!

— Jó! Keressünk sajt- meg halpiacot!

— Meg gyümölcspiacot! És lopunk sok gyümölcsöt!

— Inge! Regényben szereplünk.

— Jó, jó, igen. Akkor veszünk.

— Akkor veszünk. Bár.

— Igazam van?

— Lehet.

És piachoz értek, és láttak halárust meg sajt- meg más árúst, de egyáltalán nem ismerték a halakat, a sajtokat, a gyümölcsöket, és végigkérdezték az árúsokat, micso-da, melyik része ehető, ehető-e nyersen, jól hánytat-e, milyen belül a színe. Aztán sok csomagjukkal, melyekhez úgy jutottak, hogy a piacon halat, sajtot, kenyeret, pástétomot, rákot és gyümölcsöt vásároltak, ezek sok csomagba jutottak, mentek ketten gyalog egy téren át egy másik térre, ahol fű borította a földet és a közelükben mások ültek, leültek, kirakták a földre élelmiszereiket és gyönyörködtek sokféleségükben, aztán ettek, bőséges étkezés történt a nap feje alatt, de nem okozott nekik akkora örömet, mint a bőség, a sokmindenség, a másételség, a várás, a szagok, az átnedvesedett és átolajosodott és átzsírosodott papírok ígérték. Így elfáradtak, a melegtől me-

legük lett, indulataik eltűntek, rossz nyugalom következik egy kis időre. Darazsak, sok darázs jön egyszerre, lassan ráereszkednek a bőséges étkezésre, Gaál és Inge a fűre dőlnek, egyikük féltékeny a darazsakra és fél tőlük, Gaál ráhajol Ingére, két ujjával ajka közé nyúl, gyengéden szétfeszíti száját, egy kicsit a fogsorát, egy fűszálat letép, Inge szeme csukva, Gaál lassan közeledik szája felé a fűszállal, a fűszállal benyúl a fogak közé, kipiszkálja az ételmaradékot, a fűszálat beletörli ruhaujjába, a rossz nyugalom múlóban, a rossz nyugalom elmúlt, ilyen gyorsan történnek velük és itt és a lapokon a történetek. Fölállnak.

Már keménység a talpuk alatt, utca, egyszer már látott hely, a szálloda felé közelednek; ez egyet jelent a szálloda kapujához való közeledéssel, a szálloda kapuján belépnek, meglátják a portást. A portás a szállodapörta pultjára borul, meg van halva. A pulton csengő, annak gombja, az fúródik a homlokába és körben vér, jó sok vér, már alvadozik-barnul. Két karja a pulton, kicsit körbeöleli a vérét, a lába térdben megroggyanva, sapkája kicsit arrébb. Ők ketten zavarban vannak; ismét egy dolog, amivel nem tudnak mit kezdeni, darabig állnak. Gaál odalép a portáshoz, a vér kellemtelen szagú, bűdös, Gaál visszalép, mozdulatok, ezek kis jelzések, megfordulnak, fölmennek a szobába.

III.

Fönt vannak a szobájukban, mindketten állnak, harmadik emelet, meglehetősen kilátás a városra, még nem ülnek le, még nem mennek ide vagy oda, még nem húznak ki fiókokat, hogy beletegyenek valamit vagy kivegyenek valamit, még nem fekszenek le az ágyra, még nem is állnak igazán, csak ahogy följöttek, olyan úgymaradt megállás ez. Látható, zavarban vannak, a körülöttükkel, a történetek lelassulásával, a történetek felgyorsulásával és mégis lelassulásával, a látszólagos vagy valóságos sebességingadozások megviselték őket, pedig még nem is utaznak olyan régóta? Vagy nem, és nem viselte meg őket, csak egy kicsit? Gaál hátrakulcsolja kezét, majd dobol valami fán, bútoron vagy ajtófélfán vagy ablakfélfán, Inge nekitámaszkodik valami derékmagasságúnak, kicsit egymásra néznek, elmosolyodnak, még nincs megoldás, Gaál odamegy az ablakhoz, ha eddig még nem volt ott mellette, kezét az ablaklincshez érteti, kinyitja az ablakot, kitámaszkodik, kinéz, Inge mögé melléáll. Itt fenn tiszta a levegő, egész messziig tiszta és most minden előtárul és föl pattan, amikor az eldőlt kártyalapok fölállnak és feléd fordulnak az asztalon, és gyorsan és egymás után, amikor az emberek magasról kinéznek és kilátnak valahová, és a város megnő, már látsz kupolákat is székesegyházakról és tornyokat sokat, és megnőtt a harmadik emelet, hogy messzebbre láss, de harmadik maradt, hogy minden közel legyen, kicsi legyen és sok és ne tűnjön el, hogy messze van. És jöttek ennek hangjai is, mert megnőtt, a villamosok hangja, az utcagalambok és a balkáni gerlék ahogy fölrepülnek, az előbbiek nagy zajjal és beszélgetnek az utóbbiak, meg azok a hangok, amiket szét kellene szedni, és csak a nyikorgó zsanérokra, akik gyorsan nyikorognak, hogy ide tartozók legyenek, csak őket ismerjük most meg, de neki köszönünk, majd hagyjuk csatlakozni társaihoz és a többit tudjuk vagy nem és ez elég is.

Gaál a szájához emeli az üveget, a víz még hideg, pedig már több perce a napon áll, Gaál egy fogán megrepedt a zománc, legalábbis úgy gondolja, aggodalmasan az ablak felé fordul, Inge már ráhasalt a párkányra és kezének feje lelóg a háromemelet mélybe. Gaál melléhelyezkedik és figyelik a történeteket lent és távol is, a távoliak nem látszanak olyan jól, mint a közeleiek, így egy közeli valakinek az órájáról le lehet olvasni mennyi az idő, karján az ing és fölötte a kabát ujjja fölcúszott, mert a kézfej függőleges bot végén lévő gombon nyugszik, és tekintetünk rá épp merőleges, de ő most kalapjával pont eltakarja az órát, és a homlokát az ég felé fordítja, hogy jobban érje a nap, az időt így nem tudjuk meg. A kalappal órát takaró ember lassan egyik és másik irányba fordítja fejét, hogy a nap a fejbőr minden részét egyenletesen érje. Lába fehér nadrágba bújtatva, az utcaburkolat apró vagy valamivel nagyobb kocka alakú kövekből és kissé lejt, az egyik láb térdben behajlítva, a gazda nem sánta, a levegő ami az arcánál kezdődik, messzire ér, egészen a távoli, kevésbé jól látható dolgokig, ha távolról nézzük őket, látjuk, lehajtják fejüket és melegük van, hisz magasak ők és egész nap a napon állnak, réz tetejük átforrósodik, ez a sapkájuk és különböző bojtokat hordanak, a madarak lábát megegeti, ha rászállnak, és akkor kapkodják a talpukat és lejjebb szállnak, hogy vízben lehűtsék, de a víz a napon már eléggé fölmelegedett, és Gaál fogán a zománc nem reped meg, de a madarak lábát sem hűti le, a réz sapkák nagyon csillognak és túlságosan, viselőik csak kicsit sóhajtanak, tűrik szépen, ha jön valami szél, ott a magasban legjobban őket éri, hosszú testüket, és néha átkiabálnak egymásnak, de különben nem túl beszédesek és kicsit néha zordak és barátságtalanok, főleg a magasabbja és az gögös is, de ha kifényezik a sapkájukat, megvidámodnak és beszélgetnek még a kupolákkal is, a kupolák mind fehérek és semmi más szín, ha nem olyan fiatal, akkor is csak kopott egy kicsit, ők vidámak és közlékenyek és azért megérteneek mindent, amit elpanaszkodnak nekik, ők nem olyan forróak a napon, rajtuk több madár van és hólyagtalan talpakkal, néha köröket csinálnak a fejükkel, mert elgémberegett a nyakuk, és igen közeli viszonyban vannak egymással, de erről nem szabad tudni, félnek, hogy mindenki látja, mert olyan nagyok és úgy szem előtt vannak, persze sokszor emiatt nem látszik és halkan beszélnek, nem hallo meg, simogasd meg a vállam, és egy kisebb és hosszúkás lánykupola a kedvese vállára hajtja a fejét, és a levegő már továbbmegy, mert már nem beszélnek vagy nem hallani, lesiklik körben csigavonalban, és már a tetők cserepeinek vájátában simogatja magát a tetők cserepeinek vájátával, és ekörül minden piros meg narancssárga, kis darabokból, mint a virágföld és levegő most párás lesz, és nagyon lassan mozog, beszorul az utcák közé és egy másik nyílásba érkezik, ahonnan a tekintet elindult, a testek fölemelkednek a párkányról és elfordulnak, de az ablak nyitva marad, a víz már meleg és aztán elfogy, mert lefolyik egy nála hidegebb vagy nála melegebb torkon, és előbb az ajkakat érinti, az egyiket, majd a másikat, aztán megint az elsőt és megint a másikat, és így, még sokszor, pedig a víz már rég elfogyott, de még mindig, és most egy kicsit vége, Inge leteszi az üveget az ablakpárkányra, leveszi a kabátját és másikat vesz föl, Gaál a zsebébe nyúl, mintha ki akarna venni valamit, pedig nem is, zavarában tesz így, és gyorsan fölkapja az asztalról a bicskát és zsebre teszi, zsebkés, mondják egyszerre, elindulnak az ajtó felé és túljutnak rajta.

Az ajtó hangot ad, mikor nyitják, és ugyanígy tesz, mikor becsukják. Ez történik a lépcsőn, és fejüket nem fordítják másfelé. Állnak a szálló előtt, várják, hogy eleredjen az eső, várják a folytatásukat, végül elindulnak balra. Lábuk az aszfalthoz ér, majd még egyszer, apró zajok csak, egyre gyorsulnak. Most sietnek ők, előredőlnek, összefogják magukon a kabátot, egyre jobban sietnek. Még nem esik.

Hátrafelé is mehetnének, mégsem teszik, más amit ők gondolnak, most inkább oldódniuk kell, oldódni van kedvük, oldódni a szemerkélő esőben, nagyon szorítani egymást és nem sírni, mert még nem szabad, mert lemossa a könnyeket az eső, mert most már részei ők neki, a félelmet egybekeverjük a felhőkkel és azok sok vizével, mit föloldani ránk bocsátanak, és a bánatokkal, mik szemünkből az esőt csinálják, és végre egy kicsit meghalunk, gondolják, jó pihenni végre, hogy tenyeremben az állad és az arcod, leragad a szemem, már elmentél, álmodsz, én nem vagyok, testem derékszögű, vigyázok rád itt a járdaszegélyen, néznek minket, van ki csodálkozik, van, aki nem, ők megsimogatnak a tekintetükkel. Alszom én is, mondja Gaál, és nem halatszík, csak várjál meg, kedves, az ujjaink találkoznak s a hiány kiegészül.

Cimbella pastorale

Rap! Rap!*

VITÉZ:

Légy ma te, árva,
méhfarkas-lárva —
fortyog az Amerika Hőkatlan —
De itt a kharma,
s fél-készakarva
robban a csodacsepp-kőbarlang.

NÉGER KAR:

„... Pehely cukorka
omlik a csókba,
fagylalton eprésző fókák...”
De mostmár, kortárs,
elő a Korbács,
húzd el e hátton a Rőt nótát!

LILLA:

Borzol egy érzés,
truccolok, nézz és
súgd, ez az egy¹: ez a félórás!

NÉGER KAR:

Kuncogd: a Szappan
alatt csak Hab van —
Szép, szép² — pördül a néger srác —, s
„ordíts, ha érzed,
végsőket léped,
fá-fá-fájjon, ha eltaknyolsz!” —

VITÉZ:

Rúg, mar a kongá —
tépj a faromba,
zsongja a méhed a stop that noise-t!

LILLA:

Stop that noise!
Stop that noise!

NÉGER KAR (csönd): Jó, rendben. A drága rizspinty elszállt.
S most?

LILLA (trilla):

Mi lenne fiúk? Tutti vivace!

VITÉZ (cimbalom):

S vasárnap irány Tihany.

EGYÜTT (vivace):

Tviszt.
Bugi.
Tviszt.
Bugi...
Bugi.

* „Rokokó rap” — alkalmi miniatűr; megjelenése pl. zenés duettek, játékos, évődő székémák, stilizált mítoszok; könnyed ritmus, textus, trópusok; más egyéb.

¹ Egy. (A mélyben, az ágbogak gyökerében megbúvó cinkos egyet, az osztatlant sejtetheti Lilla.)

² „És a női test idomai, az tehát csupa zsír...? Ezer ambrózia csókos-kérdés. — hányja-veti Vitéz.

A posztmodern elméletírói

Rada Ivekovic

Buddhista-e J. F. Lyotard?*

„A nagy narrációk megbízhatatlanokká váltak. Ezért esünk kísértésbe, hogy a valamennyi narráció bukásáról szóló nagy narrációnak higgyünk.”¹ — írja Jean-Francois Lyotard. Gondolkodásunk mechanizmusát és hajlamát így fejezi ki a filozófus: ismeretelméletileg *metapozícióra* vonulni, amely — mivel a „másik szinten” található, kivizsgálatlan — lehetővé tenné, hogy (az önmagán alapuló és önrendelkező) bizonyosságból áttekintsük az előző szint ellentmondásait. A nagy narrációk többek között azért váltak megbízhatatlanokká, mert kölcsönösen és levezethetetlenül ellentétesek, s mindeközben nincsenek egyetemes értékek, nincs olyan pozíció, amelyből (egy szinten, egy rendszeren belül) eldönthető volna, hogy közülük melyik rendelkezik elsőbbséggel. Ebből ered azután a következő szintre emelkedés szándéka. NAGARDZSUNA (az i. sz. I. században élő indiai buddhista filozófus) azt mondaná, hogy csak különböző álláspontokról [*dršti*] van szó, amelyek mérlegelhetetlenek egymással szemben. Az egyik vagy a másik melletti döntés személyes szemszöggel árnyalt — amit [*dršti*] kifejezés szó szerint is jelent —, illetőleg valamilyen egzisztenciális érdekeltséggel, s ebből következően egyik sem igazoltabb a többinél. *Lokális* síkon valamennyi egyforma mértékben megbízható és megbízhatatlan. A metapozícióra helyezkedést Nagardzsuna is és mai inkarnációja, Lyotard is igazolatlannak tekinti. Pontosabban úgy vélik, hogy a felülemelkedéssel semmit sem nyerünk, mivel ezáltal csupán megerősödik és megújodik a (metafizikai) mechanizmus. „Metaszinten” — amennyiben ez nem merő képzelgés szüleménye — ismét csak párhuzamos, egymással szembenálló tézisekkel vagy álláspontokkal találkozunk, amelyek közül ontológiailag egyik sem megalapozottabb a másikonál (Nagardzsuna). Egyébként Lyotard nyíltan „a metanyelv eltörlését” támogatja.

Egész sor meglepő egybehangzást észlelünk Nagardzsuna és Lyotard között. Az ontológiának egyikük részére sincs semmiféle értelme, bölceletileg érdektelen és igazolatlan. Nagardzsuna e nézetet magától *Buddhától* örökölte, s általában az egész buddhista filozófiára érvényes, sőt mélyebb indokai is megvannak a buddhizmusban mint a gondolkodás vagy a bölcelet sajátos *típusában*. Ugyanis ő kezdettől fogva a gondolkodás *de-ontologizálása* mellett foglalt állást, tehát annak *megkerülését* szorgal-

* V. Rada Ivekovic — zágrábi filozófiateoretikus — ezen tudományos dolgozatát az újdéki *Polja* c. (szerb nyelvű) folyóirat adta közre 1990. novemberi számában.

mazza, ami a nyugati filozófia számára (és bizonyos indiaiak részére ugyancsak, noha feltehetően kisebb mértékben) alapszabállyá lesz: azon típusú filozófia számára, amelynek feladata a világ meghódítása, a bölcelet mint „királyi tudomány” számára (DELEUZE). A buddhista szemlélet, épp ellenkezőleg, azon igyekszik, hogy elkerülje, mi több megelőzze a gondolkodás efféle igényét és kihívását, hogy más alapokra helyezze azt. Ez összhangban áll az individuális elalvás [*nirvána*] filozófiai célzatával is, miszerint a gondolkodás csupán eszköz, nem pedig cél is, ahol tehát nincs kiemelt státusa. Ebből fakadó kérdés, hogy filozófiának nevezzük-e majd a buddhizmust, amit itt nem tekintek lényegi kérdésnek, hanem megállapodásnak.² Történetileg Lyotard helyzete teljesen eltérő. Hatva a két évezred óta már állandósult királyi tudományra, ő ezt (a nyugati értelmében felfogottat) megkísérli más irányba terelni, kiforgatni mivoltából, megfosztani előjogaitól. Történetileg egy egészen másféle kontextusban (ám nagy horderejű tipológiai és strukturális egybehangzások kíséretében) Lyotard is, akárcsak a buddhisták, elhárítja az ontológiát, illetve a szubjektum azonosítását tevékenysége vagy megismerése által. Köztudott, hogy a buddhisták, sőt az indiai filozófia teljes egészében megkerüli a szubjektum metafizikáját (akárcsak a szubjektum-objektum szembenállást), amit az egyéni megszabadulás eszméje — mivel nem igényel szubjektívizálást — sem ingat meg, hanem épp ellenkezőleg, megszilárdít. A nyugati filozófia részére viszont ezen eszme ürügyként szolgált a szubjektumot érintő szemlélet „bölceletiségének” az elvetéséhez, persze lényegi egyet nem értések közepette, és a sorok írójának véleménye szerint is igazolatlanul. Ám ma minden időbeli-történeti logika ellenére (váratlan?) egyezésekre bukkanunk a buddhizmus és a posztmodern között (melyek a maguk részéről a posztmodernnek és az indiai hagyománynak számos tételét alátámasztják).

Tehát Buddha számára is, Nagardzsuna számára is, továbbá Lyotard számára is az ontológiai kérdések eldönthetetlenek, s *eszerint* irrelevánsak. A lételméleti „alpok” [*bhumi*; fondation] elmélyítetlensége folytán antimetafizikusság körvonalazódik elméletükben, illetőleg a transzcenden(táli)s dimenzió hiánya érzékelhető. A vita tárgyához viszonyított metapozíció elfoglalásának és a metanarráció közlésének az igazolatlanságában vállalkozásuk (Nagardzsunáé és Lyotard-é) metafizika nélkülisége tükröződik. A gondolkodás leszerelésére (SLOTERDIJK) tesznek kísérletet, hogy az ne építse tovább önmagát (Nagardzsuna: a megszabadulás irányába), vagy hogy ne hozzon létre konceptuális, reprezentációs és általánosító hálórendszert, amellyel átfogná a világot, sőt a domináns szubjektum-törvényét kényszerítené rá, aki ugyanezen cselekedettel trónra is emelt (Buddhánál és Lyotard-nál). A rokonságok még messzemenőbbek. E két — nem történetileg, hanem strukturálisan hasonló — modell nagyszámú egybevágó mozzanatot hordoz. A lételmélet irreleváns mivolta a korai buddhizmusban a [*dharmá*]/k sokaságának mint a jelenségvilág elemeinek — „számunkra” — az ontológiailag eldönthetetlen helyzetével — „önmagukban véve” — kifejezett (egyiket is, másikat is ugyanazon terminus fedí). S a lineáris történeti kauzalitás hiányával áll összefüggésben, ami a „kéveszerfi” és a „keresztyszerfi” okozatiság tanával [*skandha*] tudatosított. A történeti diszkurzusnak mint a történetész domináns szemléletének a lyotard-i trónfosztása, valamint a történetfilozófiát érintő kritikája, respektíve, azonos kontextussal rendelkezik.

A metanarráció, bizonyos személy diszkurzusa, bizonyos [dršti]nek a megerősítése, soha sem a teljes igazság, mert teljes igazság nincs is: csupán az álláspontok partikuláris, tehát viszonylagos igazságai léteznek, amelyek gyöngeségük folytán kölcsönösen egyenjogúak. A metapozíció az általa kifejezett pozíciókhoz viszonyítva — domináns. E fölerendeltség igazolatlan, mivel nincs egyetemes igazság, mondaná Lyotard. Igazolatlan, mivel annak is nyomban „kontextusa” van, szembenálló vagy párhuzamos igazságok, amelyek egyformán megbízhatóak/megbízhatatlanok, mondaná Nagardzsuna. Az utóbbi jelen esetben arra tesz erőfeszítést, hogy valamiképpen a gondolkodás eszközeivel magát a gondolkodást számolja fel, vagy hogy a logika eszközeivel magát a logikát érvénytelenítse, mindeközben szükségszerűen elfedve vagy felfedve (attól függően, hogy miként vagyunk készek látni) magát az egzisztenciális paradoxont, amely a gondolkodás paradoxona is. Tudniillik Nagardzsuna arra mutat rá, hogy valamennyi tézis [dršti] szükségszerűen antitézissel is bír, s hogy az álláspontoktól függően a tézis és az antitézis helyet cserélnek, valamint, hogy azonos mechanizmusnak engedelmesskednek. A tézis és az antitézis kölcsönösen építik és/vagy aláátamasztják, támogatják egymást, s egyiknek a másik nélkül nincs értelme. Tehát szükségszerűen párosan jelennek meg, ami azt jelenti, hogy (mivel mindegyik a másiktól függ) közülük egyiknek sincs önálló természete vagy [svabhava]ja. Egy-mást támogatva kölcsönösen *diszkvalifikálódnak* is ontológiai értelemben, hatálytalánítva egyúttal a gondolkodás bináris modelljét mint konceptuális elvonatkoztatást, amelynek érvénye nem terjed ki az „önmagukban vett” dolgokig [svabhava]. A tézis és az antitézis nem oldódik egységbe (ami a Nagardzsuna által bírált metaszint volna), hanem — ellenkezőleg — magát a gondolkodást rombolják le. Ez alapján juttatja kifejezésre Nagardzsuna, hogy teljesen igazolatlan a gondolkodást a létre kiterjeszteni. Ámbár lehet, hogy közöttük strukturális megfelelés áll fenn — amiről valójában semmit sem tudunk — viszont bizonyos, hogy létbeli azonosság nincs, amely igazolná az egyiknek a másik irányába tett lépését. A gondolkodás nem szentesíti a tevékenységet; azonban a tevékenység gondolkodást eredményez, vagy maga is gondolkodás: ebben rejlik paradoxona is, vagy a gondolkodás paradoxona, amely önmagát óhajtja megszüntetni. A gondolkodás ugyanis képtelen végérvényesen felszámolni magát, amíg nem számolja fel az életet, amelyen nyugszik (jóllehet egész sor elmélkedő- és jogagyakorlat — közöttük a buddhisták is — a *tartalom nélküli* vagy az arra igyekvő tudatállapotot idegzi be). Lyotard szerint ezen természetes mechanizmussal és törekvéssel szemben a gondolkodást le kell szerelni, hogy erőszaktól és dominanciától mentessé váljon. Nagardzsuna szerint ugyancsak. Avégett, hogy végső soron önmaga által szűnjön meg, és így véglegesen eltörölje a szubjektumnak még az árnyát is, s hogy a [nirváná]ig juttasson. A gondolkodásbeli dominancia keresztülvitelének módszerei Nagardzsuna elméletében is és Lyotard-éban is kimutatottak. Főként gondolati-nyelvi figurák, mint amilyen a megjelenítés, az általánosítás, a szimbolizálás és mindaz, amit a gondolkodás előnyössége szempontjából maguk után vonnak. Egyikük sem igazolt. Az általánosítás, láttuk, csupán általánosként (vagyis metapozícióként) rákényszerített partikuláris érdek [dršti]. A ráerőltetett csak addig áll fenn, amíg nem lepleződik le a [samvrtti-satya], partikuláris érdekre alapozottságának a „közönséges igazsága”. A megjelenítés igazolatlan, mivel nem tudjuk, hogy a dolgok

önmagukban véve [*svabhāva*] mik, egyedül a rájuk vonatkozó értelmi konstrukciókkal [*samkalpa*] foglalatoskodunk kellő biztonsággal. Ezért szükséges a nyelvnek megőriznie eszközszerépét a közmegegyezést illetően, s a lehetőségekhez képest tartózkodnia attól, hogy részt vegyen a hierarchikus szimbolikus rend megalkotásában, vagy hogy hozzájáruljon ahhoz, amely már a gondolkodással adott, vélik a buddhisták. Mindeközben persze nagyönis tudatában vannak a feladat súlyosságának. A részvétel és a szimbolikus rend el nem ismerése folytán a buddhisták kényszerűen csak az összefüggéstelen és lételméletileg meghatározhatatlan [*dharma*]/kkal, az egész víziója nélküli időszakokkal [*kāṇa*] rendelkeznek, továbbá a nyelvvel, amely nem hatol el a valóságig, habár az adottban [*samsāra*] való konvencionális eligazodást lehetővé teszi. A szimbolikus rend nem hierarchiaként és nem is dominanciaként érvényesül, már azért sem, mert nincs túloldalisága, nincs metafizikai szubjektivitása [*brahman*; *ātman*], és nincsenek kinyilatkoztatásai [*veda*], amelyek igazolnák és felállítanák, nincs legfelsőbb törvénye, nincs semmije a lingviztikai kör részéről. Ilyen megvilágításban látva, Nagardzsunánál is és Lyotard-nál is a viszonylagosság végletes formáiról van szó, a szélsőséges relativizmus pedig *relatív relativizmus*. Ez a buddhizmus részéről elsősorban a lételmélettel szembeni idegenkedéssel feltételezett.

Ezen idegenkedés történetileg régebbi Nagardzsuna elméleténél, és föltehetően ősi magánál a buddhizmusnál is: a *dzsainizmus* bölcséleti tanaiban úgyszintén föllelhető. A dzsainoknál is meg a buddhistáknál is a „lenni” ige megfelelőten voltáról van szó, bármiféle szónoki megnyilatkozásról, amely által az önmagukban vett dolgok közelítődnének meg, azaz a nyelv gondolkodás és a világ közötti adekvátanságról. Talán meg kell említeni, hogy mindkettő a *nāsti* — [*na-asti*] = nincs — iskolája, s elsősorban ezzel határozódik meg a brahmanista kinyilatkoztatással — vagyis az előre-megadott-volta-mindannak-ami-van-nal (*asti* = van) — szemben. Így jelenik meg a dzsainok elméletében a „lehet” feltételes módra vonatkozó hét tantétel. A tárgy ontológiai helyzetének esetei: *lehet, hogy van; lehet, hogy nincs; lehet, hogy van is és nincs is; lehet, hogy van és kimondhatatlan; lehet, hogy nincs és kimondhatatlan; lehet, hogy van is meg nincs is és kimondhatatlan; lehet, hogy kimondhatatlan*. Ezen ítéletek egy tárgyban egyszerre jutnak kifejezésre, és az eltérő álláspontok egyidejű fenntartásának a lehetőségét jelzik, tehát a különféle nézőpontok és szemzőgek koegzisztenciájára utalnak. A dzsainizmusban itt a különböző álláspontok kölcsönös toleranciájára esik a hangsúly, tehát a gondolkodáson belüli erőszakmentességre [*ahimsa*], amely csupán pandanja az etikai erőszakmentességre. A kortárs filozófusok közül ilyen világképre majd KALIDAS BHATTACHARYA és kisebb mértékben DAYA KRISHNA³ lesz hajlamos. Az efféle viszonylagosság Buddhánál tetralemmába [*catuhkoti*] összegződik, amennyiben arról van szó, hogy meghatározódjék az ontológiai helyzet, vagy hogy megválaszolódjanak a (fennmarad-e a lélek a halál után, avagy nem? típusú) metafizikai kérdések. Az ilyen kérdések azért nem válaszolódnak meg, hogy megérthessük a négy ítéletnek az egymással szembeni mérlegelhetetlenségét, melyek egybekapcsolva (a buddhizmus pedig egybefogja azokat) a lenni ige elégtelenségére levezetettek. A tetralemma így hangzik: Valamiről elmondható, hogy egyidejűleg *van, nincs, van-is-*

nincs-is, se(m)-van-se(m)-nincs. Számunkra érthető, hogy miként helyezkedik egymással szembe a „van” és a „nincs” — ellentmondóak. Ám kontradiktorikusságukból a buddhisták részére nem az következik, ami Arisztotelész örökösei számára adódik, hogy a meghatározások egyike mellett dönteni kell (ha A = nem B), hanem ezzel egyidejűleg a létige [*asti*] elégtelenségét is tudomásul vehetjük, ami abban tükröződik, hogy A is és B is (mindegyik a saját rendjében vagy módozatában) helyileg igaz lehet, vagy pedig mindkettő egyforma mértékben nem adekvát. Evvel csak ama buddhista álláspontot juttatjuk kifejezésre, miszerint a szavak nem hatolnak el a dolgokig, és hogy egyfelől a gondolat-nyelv másfelől a világ között nincs benső azonosság (lehetséges akcidentális kölcsönös megfelelés). Az eltérő álláspontok levezethetetlenek (Lyotard azt mondaná, hogy a *differend* hat), illetőleg minden levezetésük a megengedhetetlen metaszint bevezetése volna. Lyotard is úgy véli, hogy ez megengedhetetlen, elsősorban logikailag igazolatlan, de etikailag ugyan-csak igazolhatatlan.

Lyotard erőfeszítése, hogy a nyelvet kisegítse a metafizikai hálóból, hogy kiszabadítsa a hierarchia és a dominancia intézményesítésének a mechanizmusából, meg lehetősön rokon a buddhistákéval. „Terve”, amennyiben egyáltalán rendelkezik ilyen-nel (mivel a posztmodernben nem léteznek tervek és programok), ebből származóan szükségszerűen elsősorban a nyelvvel mint a hierarchia koagulációjának a helyével, mint a szimbolikus rend felállításának a helyével foglalkozna. A modern gondolkodás alakzatainak mindegyike hierarchikus, tehát az alárendeltség figurái: a megjelenítés-be beleértett, a megjelenített és a megjelenítő, a szimbolizálásba beleértett a szimbolizált és a szimbolizált, az általánosításba beleértett a levezetett és a rákényszerített (partikuláris általános „érdek”), az elvonatkoztatásba beleértett az elvonatkoztatásra alapozott konkrét és az uralkodó szubjektum eszmerendszere, s adott körülmények között mindegyik *viszony* a domináns alannak a másikkal szembeni érvényre jutása stb. Az összes alakzatban az alacsonyabb terminus szubszumált, a magasabb alá rendelt. Tehát tévesen megjelenített, előítélettel megérzékített, elszegényített. Nem első személyben nyilatkozik meg, hanem az uralom és az erőszak tárgya, s igazságtalanság követődik el vele szemben. Lyotard, akárcsak az egész posztstrukturalizmus és posztmodern, nagytőlencse alá helyezi ezt, és a pszichoanalízis segítségével a másik mellett mint a rendszer áldozata mellett, továbbá reprezentálása mellett mint elfogadhatatlan reprezentálás mellett tart ki. A „szimbolikus rend” elfogadhatatlanságát, vagy a „rendszer” elfogadhatatlanságát — moloch, amelyen belül valamennyien élünk — paradox módon csak a másik/az áldozat fejezheti ki kiáltásával, amely az uralkodó szubjektum diszkursusában nem hallható, amely nem engedi magát nyelvként artikulálni, mivel a nyelv *már* dominancia. Ezért a posztmodern tervezetnek, amennyiben létezik, szükségszerűen át kell minősítenie a gondolatot/nyelvet, azaz többnek kell lennie merő társadalmi tervezetnél (ez csupán egyik összetevő része): ennél sokkal átfogóbb — teljesen másféle *civilizációs közellésmód*. Természetesen a buddhizmus is civilizációs hozzáállást képvisel, amelynek a nyelvet érintő vállalkozás csupán része.

A másik, az áldozat mellett mint a rendszer benső határa mellett kitarva — amely egészként és igazként elfogadható, s amely „feleslegét” vagy „hulladékát” (a szemszögtől függően) a benső határra távolítja el, nehogy önnön (látszólagos?)

átfogó voltát rombolja le, amivel önmagát sebz meg, noha meg is alapozódik általa — Lyotard, akárcsak a posztmodern gondolkodók többsége, *a különbségek aszimmetrikussága* mellett tart ki. Ezen aszimmetria legszembeötlőbb a külső különbség példáján, amely e filozófusoknál a különbség általános modelljeinek egyike, ugyanakkor a szent-profán szembenállásban is egyértelmű. Tekintet nélkül arra, hogy az a másik magasztos-e (isten) vagy lealacsonyított-e (nő, amely ilyen vonatkozásban maga is kettéválasztott és kétértelmű), *a nyelv tartományán kívül marad* (jóllehet különféle módokon), s különdlegességével/idegenségével lehetővé teszi, szavatolja (isten), vagy pedig kiegészíti (nő) az egészet. A nyugati patriarchális kultúrában isten a túloldali másik, a nő a bensődleges másik. Az egész különdlegesen is meg bensődlegesen is kiegészítődik. Egyik is, másik is annyiban teszi lehetővé a rendszert, amennyiben meg is sérti: a rendszert bizonyos állandó feszültség hatja át arra irányuló erőfeszítése során, hogy a dominancián belüli változatlan hierarchiát fenntartsa. Ezáltal a másik valamiféle módon megkerüli a hierarchiát, miközben *egyidejűleg* támogatja is azt léteben. Távolléte által van jelen (akárcsak isten). Azt mondhatnók, hogy *Lyotard-nál a különbség azért levezethetetlen, mert aszimmetrikus*. A bináris modellen belüli szimmetria és aszimmetria között úgyszintén szövevényes játék folyik. *A szubjektum és másikja nem azonosak, hanem perspektívák*, amikor is a szubjektum a másikra mint objektumra tekint. Ámbár mindenkor létezik a fordított perspektíva, álláspont vagy *[drűi]* is, amiként Nagardzsuna mondaná: a másik *ön maga számára* szubjektum, a szubjektum pedig mindig magában hordozza a másik rabul ejtésének a szándékát. Lyotard-t a rabul ejtés módszere, a szubjektum imperializmusa foglalkoztatja. A szemszögek elvi egyenértékűsége (amit nem vitat) számára nem vigasztaló. Habár ez Nagardzsuna részére sem vigasztaló. Viszont Nagardzsuna egyenértékűségükből kölcsönös megsemmisítődésükre következtet. Mivel egyenjogúak, a két pozíció egyaránt értékes/értéktelen. Az az igazság, hogy a *[samsará]/n* belül dominanciát idéznek elő, ám ez a kettősség fogalmait illetően föltételes (viszont az igazságtalanság lényegét érintően nem), illetve mindig fordított is lehet, vagy fordított is (ámbar elvileg azonos) a párhuzamos világokban vagy megjelenítésekben.

Lyotard azonban a szubjektum és a másik közötti viszony elvi egyenértékűsége, valamint ez utóbbi fordított perspektívája alapján nem a nézőpontok kölcsönös megsemmisítődésére következtet. Nemcsak, hogy levezethetetlenek (Nagardzsuna részére ez lényegtelen), hanem az elemzés során aszimmetrikusságukat is megmutatják. A *felesleg* miatt levezethetetlenek, amely nem indokolható meg, s amely az, amit a másik „nyújt” a rendszernek, azáltal, hogy onnan kiemelt. Ilyen megvilágításban a különbségnek mint párhuzamosnak a bemutatása kizárólag és csupán a gondolkodásbeli kihívás mozzanatának, vagyis a másik — a hamis egész fenntartását szolgáló — feláldozásának a fölfedése. Egyébként Lyotard és a nyugati filozófusok álláspontjából a különbségnek mint szimmetrikusnak (mint két egyenjogú tagnak) a bemutatása lényegi levezethetetlenségének a feltárása volna, csupán a metafizikai gondolkodás egyik cselfogás, amely a felesleget irracionálissá teszi. A szimmetrikus különbség (pl. Yin és Yang) számukra csak idealizáció. S míg a párhuzamos (bináris) különbség gondolkodás sémája volna, fogalmi apparátus, elmélet, amelybe igazolatlanul a megkülönböztetett terminusok reális levezethetetlenségét kíséreljük meg belezsúfolni,

addig az aszimmetrikus különbség ateoretikus, akonceptuális volna, nem lépne föl lételméleti követelményekkel, tehát nem alkalmazna erőszakot a valósággal szemben.

Nagardzsuna számára viszont nem így áll a helyzet, éspedig e felfogás tudatos történetlenségének a történeti indokaiból fakadóan. Ő is elveti a (szimmetrikus) különbséget, mert szemlélete [*advaita*], a kettéosztatlanság nézete. A kettéválasztatlanság nála nem vonja maga után a transzcendencia posztulálását (mint történik ez a Vedanta filozófiai iskolában), hanem csupán a gondolkodás leszerelését. Ahelyett hogy a túloldaliságra támaszkodna, ezen gondolkodás *levezethetettlenné* „csúszik le”, a *levezethetettlenné* „marad”, ami bármiféle ontologizáló felfogás álláspontjából mint általában semmi [*sūny*] mutatkozik meg. Az ilyen gondolkodás önmagát számolja fel, semmivé [*sūny*] válik, nemcsak mint a gondolkodás tartalma (ami már a korai buddhizmusban [*ākincaṇ*]nak elnevezett, amit Veljačić *semminek* fordít), hanem mint a gondolkodás gesztusa, mint gondolkodásmód, mint a gondolkodás és a lét azonossága. Ilyeténképp Nagardzsuna semmiféle etikai pozíció iránt nem tanúsít érdeklődést (amelytől azonban Lyotard képtelen elállni, jóllehet elméletileg nem tudja kellően megalapozni), bölcelete an-etikus, miként a-kozmikus is. Nagardzsuna nem rendelkezik a legminimálisabb (társadalmi?) tervezettel sem az ellentétpárok között fennálló igazságtalanság jóvátételét illetően, őt nem érdekli a másinak, az áldozatnak a „szóhoz juttatása”, mert az a gondolatok „örvénylését” állandósítaná, s azért is, mert megvalósíthatatlan volna. Viszont Nagardzsunának a maga történeti kontextusában a gondolkodás terén nincs is ellenfele, miként van Lyotardnak, amely a nyugati filozófia kétezer éves története alatt leviatáni méretekig növekedett: Nagardzsunát nem foglalkoztatja az érett logocentizmus, falláciacentrizmus (DERRIDA). Egy másmilyen civilizációs közelítésmód és történeti folyamat kezdetén áll (csupán a buddhizmust tekintetbe véve), vagy formaadó korszakában tudható (az indiai gondolkodás egészét tekintetbe véve), midőn Lyotard mint a gondolkodás megújítója, vagy lehet, hogy forradalmasítója egy fordulóponton a „rend” benső feloldásának nehézségével találja magát szemben. Nagardzsunát mint [*advaita*] filozófust — Lyotard-tól eltérően, aki, ellenben, a *különbség* filozófusa — a legkevésbé sem érdekli az aszimmetrikus különbség, nem tanúsít érdeklődést fő modellje — a poláris különbség — iránt, amely valamennyi posztstukturalista és posztmodern gondolkodó, meg pszichoanalitikus számára paradigma. Aszimmetrikus különbségről nem is tesz említést: ellentétpárjainak sokasága (azáltal diszkvalifikáltak, hogy egyiknek sincs [*svabhāva*]/ja, mivel az ellenkezőn alapul) a kettőség egyenjogú tagjaiból áll, amelyek kölcsönösen megsemmisülnek, egy végérvényes, ontológiailag továbbra is bizonytalan gondolati [*sūny*]/ban hagyva az elmélkedőt az értelmi művelet elvégzése után. Nagardzsuna elutasítja (s vállakozásában nincs is arra szüksége), hogy a másik paradoxonát mint távolléte által jelenlevőt képzelje el: számára egy ilyen paradoxon továbbra is az egzisztenciális dimenzión belüli levezethetlenséget fejezné ki (*advaita*/ként meghatározott), a világba, az életbe vetettséget. A gondolkodás elidegeníthetetlen az élettől, metafizikai leszerelése magának az életnek a leszerelése. S Nagardzsuna erőfeszítése feltehetően radikálisabb Lyotard-énál, a modernnek adós posztmodern filozófusénál, midőn

azon nehézségre mutat rá, hogy a gondolkodásból eredően gondoljuk el (magának a gondolkodásnak) a megszüntetését. Ezért Nagardzsunánál az aszimmetria mint a gondolkodás egzisztenciális paradoxona jelenik meg, amely mellett kitart, amelyet felfedett, s amely mellől részére nincs továbbmozdulás. Paradoxon, amelyet semmiféle projektum, még ama nyelv gondolkodáson belüli sem képes feloldani. Nincsenek illúziói arra vonatkozóan, hogy a nyelv által ki lehet jutni a nyelvből, hogy a gondolkodás által ki lehet jutni a gondolkodásból, vagy az idő által az időből. Amennyiben az ontológia nyelvén beszélünk, azt mondhatnók, hogy Nagardzsunánál mégis a lételméleti talaj azon elsődleges paradoxon, vagy *[sūny]*jának — amely részére csak mint ismeretelméleten belüli metodológiai redukció elfogadható — lételméleti dimenziót tulajdonítanak. Ám Nagardzsuna úgy vélné, hogy ez nem engedhető meg. Mivel hogy a nyelvet eszközként kezeli, és azon igyekszik, hogy megtisztítsa, amennyire csak lehetséges, a konceptuális metafizikai hordalékoktól. Nagardzsuna tudja, és ki is mondja azt, hogy az ontológiai talajnak a nyelven (és a gondolkodáson) belüli hiányát nem lehet pontosan és elég mélyrehatóan kifejezni. Ezért a nyelvnek semmiféle megújítása nem szavatolhatja a gondolkodás és a lét közötti megfelelést, ti. a nyelv mindig a létből fakad, és amikor megszólalunk — szükségszerűen a kettéválasztottság *[dvaita]* helyzetéből nyilatkozunk meg, vagyis nem rendelkezünk a teljesség víziójával. Az egész látomásával talán csak az Úristen bírna, de ő ugyanaz, mint ami az üres tér, a túldoldaliság, amely lehet, hogy van; lehet, hogy nincs; lehet, hogy van is, nincs is; lehet, hogy se(m) van, se(m) nincs.

Lyotard-t a világban való lét foglalkoztatja. Nagardzsunát, hogy miként juthatunk ki ebből (a halál nem kiút, csupán az élet kifejeződése). Lyotard, természetesen, tudatában van a paradoxonnak, akárcsak Nagardzsuna. Mindketten a gondolkodás határain töprengnek el. Nagardzsunának a különben szigorúan racionalista felfogása — nyugati szemszögből nézve — váratlanul „misztikumba” fordul át, bár Nyugaton közönségesen így nevezzük el azt, amivel nem tudunk mit kezdeni. Említést kell tenni arról, hogy az indiai hagyományban a „misztikum” (amelyre nincs is megfelelő terminus, éppen azért, mert nem létezik racionális/irracionális cezúra ott, ahol Nyugaton van) nem a gondolkodás másféle típusának a hatékonykodásaként felfogott: mindkettőt a materiális életből származtatják. Nagardzsuna misztikum dimenziójával úgy áll a helyzet, amiként istennel a (nyugati) filozófia álláspontjából: teljesen mindegy, hogy van-e vagy nincs-e (azaz, hogy csupán a hit tárgya-e) — amennyiben a lingvisztikai körön kívülként, vagyis kimondhatatlanként elképzelt. Lyotard természetesen óvakodik az efféle konnotációktól. Mindamellet, hogy számos ellentétpárt sorol fel, s a továbbiakban diszkvalifikálja azokat, hogy fölfedje a gondolkodás csapdait. Nagardzsuna nem a manicheista világfelosztás kultúráján belül tevékenykedik. Ez jobbára a nyugati kultúrkör jellemzője, s feltehetően elsősorban a kereszténységgel megszilárdított. Nagardzsuna hagyományában inkább a folytonosság és a kölcsönös átfedések a hangsúlyozottak, semmint a szembehelyezkedések és a cezúrák, s a benső feszültség hasznossága sem fejlődik ki a dialektika elve szerint: ezen tradícióban, ezen civilizációs közelítésmódban a szubjektum és az objektum, az egyik és az áldozat stb. a priori szembeállítottságából semmi sem lesz, se az elrendezésből, amely az efféle kettősségből következne, sőt a

„felesleg” radikális levezethetetlenségének a „bizonytalan hasznosságából” sem. Ezért bizonyos módon a gondolkodás nagardzsunai de-ontologizálása viszonylag kevesebb erőfeszítést igényel a lyotard-inál.

Tudván, hogy egy másféle nyelvgondolkodás kialakításáról, egy másféle civilizációs keret felkutatásáról, és valamennyi paraméter felváltásáról van szó, Lyotard gyakran hivatkozik a buddhizmusra, érezve annak gyökeresen másfajta törekvését, mint amilyen a nyugati filozófiáé, akárcsak a leszerelésre irányuló ösztönzését. Nála e szerepet leggyakrabban a Zeami vagy a Dôgen játssza.⁵ Egyébként hasonló körülmények között más posztmodern gondolkodókban is felötlenek Európán kívül eszmék, mondjuk PETER SLOTERDIJK-ben.⁶ A kontextus, amelyben ez lebonyolódik, nyugati nézőpontból tekintve, nem csupán az uralkodó szubjektum és a belőle származó metafizika elvetéséé, ami egyébként soha sem volt az indiai vagy általában az ázsiai filozófiák rögeszméje, hanem ennél átfogóbb: a humanizmustól és az emberközpontúságtól való elállás, amelyek a háttérben a szubjektivizálás lehetőségei, s amelyek ugyanúgy nem voltak jellemzőek Indiára. (Az etikai kontextus, a [*karma*], ott sokkal átfogóbb, a humanizmus pusztán része.) A buddhista és általában az indiai kontextusban az „ember” is meg a „filozófia” is sokkal szerényebb, s Lyotard hasonló szerénységre törekszik.

Lyotard [*dvaita*] filozófus volna, azaz a kettősségeket, valamint a különbségeket alapokként elismerő filozófus. Nagardzsunától eltérően, aki [*advaita*] bölcselő. A gondolkodás de-ontologizálására, de-konceptualizálására való igyekeztében Lyotard nem is lehet oly mélyreható, mint Nagardzsuna: „alapvető” különbségét sem alapozhatja meg, mivel elveti a lételméletet. Radikális a-ontologikusságában, de-ontologizálásra való törekvéseben Nagardzsuna ugyanazon indokból képtelen megalapozni a különbséget, amelyet azonban ellentétpárjaiban megállapít, nyilvántartásba vesz, majd az ontológiai *meghatározhatatlansággal* ködösít. Amikor azt mondja, hogy „nincs másik” [*advaita*], evvel nem azt óhajtja kifejezni — mint a Vedanta iskola —, hogy a [*brahman*] egyetemes elvén kívül nincs másik (ehhez hasonlatosat különben Lyotard sem gondolna). Azzal kényszerül megelégedni, hogy a különbség sem engedi magát végiggondolni, és hogyha nincs másik, abban az esetben egyik vagy „első” sincs. Illetőleg azzal, hogy a „lenni” ige itt nem az igazi szó, hiszen igazi szavak nem is lehetségesek. Lyotard mégis megkísérel a lehetetlent, fellelni a valódi szót, s nem ítéli hallgatásra önmagát, mint Nagardzsuna és Wittgenstein. Lyotard nem tudja elképzelni, hogy mi az, ami ezt külsődlegesen lehetővé teszi kivéve, ha nincs már magában a különbségben. A különbségnek megvilágítónak kell lennie, valamiféle módon elsőnek a (paradigma)sorban. Nagardzsuna képtelen végiggondolni a különbséget, óvakodva attól, nehogy ez lételmélethez juttassa. Viszont ő sem valami „körön kívülre” alapozza majd a különbséget. E „kör” (egzisztenciális paradoxon) tökéletlen voltának a megállapításával éri majd be, szavakkal való kifejezhetetlenségével: az, ami számunkra *semmi*, szükségszerűen nem semmi önmagában véve is. Ám e „számunkra semmi” a hallgatás terét nyitja meg azon a helyen, ahol másféle rendszerben az ontológiai predikáció jelentkezne. Ama helyen Lyotard mégis megpróbálja cselesen bekeríteni a nyelvet.

(Részlet egy Jean-Francois Lyotard-ról szóló terjedelmesebb tanulmányból.)

SZAKIRODALOM

1. Jean-Francois Lyotard: *Le postmoderne explique aux enfants*. Galilée, Paris, 1986.
2. Roger-Paul Droit: *L'Oubli de l'Inde. Une amnésie philosophique*, PUF, Paris, 1989.
3. V. R. Iveković: *Indija — fragmenti osamdesetih*. Biblioteka FI, Zagreb, 1989.
4. Christian Ruby: *Les Archipels de la Différence: Foucault — Derrida — Deleuze — Lyotard*. ed. du Félin, Paris, 1989.
5. Lyotard-nak a (zen)buddhizmusra, a Zeamira és a Dôgenra, valamint a japán no-színházra vonatkozó asszociációi a *Des dispositifs pulsionnels*-től (Bourgois, Paris, 1973) a *L'inhumain. Causeries sur le temps*-ig (Galilée, Paris, 1988) rendszerezések és pontosak.
6. Eurotaoismus. *Zus kritik der politischen Kinetik*. Suhrkamp, Frankfurt a/M., 1989.

(Fordította: Pozsvai Györgyi)

Vincent B. Leitch:

A chicagói iskola

A huszadik századi amerikai irodalomelmélet sokféle irányzatát mutatja be Vincent B. Leitch az *American Literary Criticism from the 30s to the 80s (Amerikai irodalmi kritizmus a harmincas évektől a nyolcvanas évekig)* című művében, melynek fordítását a Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtörténeti Tanszéke a következő hónapban jelenteti meg. A mű tizenhárom irányzatot mutat be, melyek többnyire még ismeretlenek a magyar olvasók körében: marxista kritizmus, Új Kritika, chicagói iskola, New York-i intellektüellek, mítoszkritika, fenomenológiai és egzisztencialista kritizmus, hermeneutika, reader response elmélet, irodalmi strukturalizmus és szemiotika, dekonstrukció, feminizmus, fekete esztétika és baloldali kritizmus. (A „criticism” angol terminus magyar szövegekben még kevésbé ismert fordítása a „kritizmus” szó, melynek jelentése eltér mind az „elmélet”, mind a „kritika” fogalmak jelentésétől, vagyis éppen e kettő sajátosan kétoldalú egységét jelöli.)

A következőkben, csupán ismertető céllal, a chicagói iskolát jellemző fejezet nagyobb részének lektorálás előtti szövegét adjuk közre hivatkozások és jegyzetek nélkül.

Az elmélet pedagógiai alapjai és kialakulása

Critics and Criticism: Ancient and Modern (1952) címmel jelent meg a chicagói iskola alapvető kiadványa, „manifesztuma”. A hosszú, tudós munka az iskola hat tagjának húsz írását tartalmazza, ötöt-ötöt Richard McKeontól és Elder Olsontól, négyet R. S. Crane-től, és kettőt-kettőt W. R. Keasttől, Norman Macleanstól és Bernard Weinbergtől. Az írások három csoportra oszthatók: elsőt a kortárs kritizmus és különösképp az Új Kritika korlátait felmutató esszék alkotják, a második az Arisztoteléstől Samuel Johnsonig terjedő hagyományos irodalmi és kritikai elméletek pluralista jellegéről és folyamatos hatásáról szól, a harmadik csoport pedig a filozófiai (vagy esztétikai) és a módszertani alapelvek szükségességét hirdeti egy adekvát, jelenbe ágyazott kritizmushoz és poétikához. Mivel a gyűjtemény I. A. Richards, William Empson, Cleanth Brooks és más Új Kritikusok célzatos bírálatával kezdődik, és a formalizmus felülvizsgálatával és kiterjesztésével folytatódik, a chicagói iskola kezdetben mint az Új Kritikára való reakció és mint alternatív formalista iskola tűnik fel előttünk. A chicagói egyetemen túl az iskola viszonylag csekély hatást gyakorolt az ötvenes évek folyamán és azt követően. Az Új Kritikai formalizmus befolyása erősödött szerze az országban.

Mint a *Critics and Criticism* szerkesztője, R. S. Crane írt programadó bevezetőt az iskola számára. Azóta ő a chicagói kritikusok vezető ideológusa. A közös kötet kiadásának évében a torontói egyetemen tartott előadássorozatot, amelynek alapján kiadta a *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (1953) című művét. Eb-

ben részletesen kifejtette alapkoncepcióját, amelyet a közös mű bevezetőjében villantott föl. Crane-től megtudhatjuk, hogy két évtizede dolgozik együtt a kritikuskárda Chicagóban, és azt is, hogy a harmincas évektől kerültek kapcsolatba egymással, hogy kidolgozzák a tantervi és oktatásügyi reformokat. Fél évszázaddal később Richard McKeon részletesen körvonalazta és igazolta az iskola korai pedagógiai kutatását rövid visszaemlékezésében „Criticism and the Liberal Arts: The Chicago School of Criticism” (1982) címmel. Megjegyzendő, hogy az iskola esszégyűjteménye és Crane saját kötete, bár az ötvenes évek első felében jelent meg, reprezentálta a harmincas és negyvenes években meginduló munkát (nagyjából egyidőben az amerikai Új Kritikával), valamint a pedagógiai reform kontextusába illeszkedő feladatokat.

A harmincas évek alatt a humán diszciplínák gyorsan veszítettek a tudományokra és a társadalomtudományokra gyakorolt hatásukból. Valamit tenni kellett. Chicago egyetemén, mint bárhol másutt, a megújulás lehetőségeit keresték. Kezdetben alaposan újragondolták a humán tudományok előfeltevéseit és működését. Zűrzavaros helyzetéből adódóan és arra kényszerítve, hogy a tudományt utánozza, a bölcsészet egyre inkább veszített hatékonyságából és presztízséből. Végül a Chicagóban oktatott humán tárgyakat összehangolták, és átfogó képzést vezettek be az egyetemisták számára. Egy új tervezet alapján a bölcsészképzés négy összefüggő területét szervezték meg: ezek a nyelvészet (nagyon szélesen értelmezve) (1), a gondolkodás és módszer elemzése (2), a művészet és az irodalom összehasonlító vizsgálata (3), kultúrtörténeti stúdiumok (4). Tizenhárom tanszék tudásaiból vonták össze és szervezték meg ezeket az interdiszciplináris központokat. A különféle területek tanterveit és oktatását újrafelosztó értelmiségiek között volt az a hat chicagói kritikus, akiknek nevét a *Critics and Criticism* fémjelzi. Richard McKeon például eredetileg a görög tanszék, utóbb a filozófia tanszék tagja volt, valamint dolgozott a Gondolkodás és Módszer programon és a Kultúrtörténeti programon is. Crane és McKeon néhány évi együttműködésük során közös kurzusokat hirdettek meg az irodalmi kritizmus történetéről. Számos hasonló kapcsolat jött létre a csoport többi tagja között is. Eképpen a humán tárgyak helyét és szerepét érintő válság és a humán képzés átalakításáért és újraélesztéséért indított reformprogram volt a chicagói iskola kialakulásának alapja. „A chicagói kritikai iskola — állapította meg McKeon évtizedekkel később — az egyetem és a humán területek ilyen szemléletváltozása mellett jött létre, és szökkent szárba.”

A chicagói kritikusok egyrészt hirdették „a nyelvészet, a filológia, az analitikus filozófiai gondolkodás és a történetiség egyenlő fontosságát”, ugyanakkor közös tanulmánygyűjteményükben figyelmeztetnek nem „a kritizizmusnak a többi humán területek közti szerepére, hanem jelenlegi belső állapotára” összpontosították, ahogy azt Crane a *Critics and Criticism* bevezetőjében megfogalmazta. Az érdeklődés már régóta megvolt, ami visszavezethető Crane híres „Literary Scholarship and Contemporary Criticism” című esszéjére, mely az Angoltanárak Nemzeti Tanácsa kiadásában az *English Journal*-ben (Főiskolai Kiadás) jelent meg 1934-ben. Ebben a korai állásfoglalásában Crane fölveti a kérdést, hogy az egyetemek angol tanszékei kutatásuk központjába vajon az irodalomtörténetet vagy az irodalmi kritizizmust állítsák. Crane

szerint a kérdés eldöntése kihat a tanszékek kurzusaira, a vizsgákra, a disszertációkra, a kinevezésekre és a kutatásokra. Az irodalomtudományok belső helyzetét válságosnak ítélte. Korai következtetései intézményi és pedagógiai összefüggéseivel jelentőssé váltak a chicagói iskola későbbi munkája számára:

„Hangsúlyoznom kell, az irodalomtörténet jó dolog, és egyik fontos feladatunk éppen az, hogy megőrizzük értékeit a jövő tudományos világában. Mint a kriticismus szolgálóleánya, sokkal kisebb jelentőséggel bír, mint azt sokszor gondolták, de nem szabad túlságosan lebecsülnünk valódi szolgálatait, amelyeket az a műértelmező számára nyújthat, legyenek bár szerények és sok szempontból károsak.”

Az idősebb irodalomtörténészek és a fiatalabb irodalomkritikusok között a harmincas és a negyvenes éveken át egyre fokozódó csatározásokban Crane a történészekkel szemben a kritikusok mellé állt. Ez előtt nevét az „eszmetörténet” tudományával hozták összefüggésbe. Az irodalomtörténet szerény szolgálóleánnyá vált, amelynek jelentőségét eltűlozták, és amelynek kihatása nagyrészt negatív. Diákoknak és tudósoknak leginkább az irodalmat magát kell tanulmányozniuk, nem az irodalomról olvasniuk. Crane irodalomtudományi és angoltanszéki reformot kívánt elérni. Sokkal inkább az irodalmi kriticismus, mint az irodalomtörténet, kell hogy legyen az új diszciplína alapja.

A harmincas évek folyamán az amerikai egyetemek irodalomtanszékeit két fő dolog érdekelte: az irodalomtörténet és az irodalmi kriticismus. A kriticismus másodhegedűs volt a történethez képest a szemináriumokon és az előadásokon, a vizsgákon és a disszertációkban, a kinevezésekben és az előléptetésekkben, a kutatásban és a publikációkban. Az irodalomtörténészek nagy vonalakban a következő területekre koncentráltak: életrajzi részletek, a „típusok” eredete, irodalmi korszakok társadalmi háttere, a szövegek kialakulása, a bibliográfiák és lexikonok részletei, valamint a történeti vizsgálat helyes módszerei. A történeti dokumentumoknak szentelték figyelmüket, és nem nagyon érdeklődtek a poétikai szövegek iránt. Az irodalomkritikusokat a maguk részéről az irodalmi művekről adott átgondolt értekezés foglalkoztatta, valamint a szövegek, mint esztétikai produktumok lelkiismeretes szövegmagyarázata. Feltűnést keltő állásfoglalása végén Crane két reformot javasolt, amivel célba vette az egyetemi képzés minden területét.

„Ennek első része egy szisztematikus elméleti képzés lenne általában minden művészetből, de különösképp irodalomból. Nagy előnye ennek a munkának, hogy nem csupán az irodalom tanszék szervezné és irányítaná, hanem a bölcsészkar teljes egészében. Annak érdekében, hogy jól megalapozott képzést adjunk. . . föltétlen kívánatos lenne a nagyobb klasszikusok esztétikaelméleteinek olvasása és alapos megvitatása. . . a görögöktől kortársainkig. . . De az elmélet vége a kriticismus számára az alkalmazás; így képzésünk másik egysége feladatokat tartalmaz: irodalmi szövegek olvasása és irodalmi magyarázata.”

Az irodalomtudománynak a kriticismus kell, hogy legyen az alapja. Az új alapelv két alkotóeleme: először az *elmélet*, mint esztétika és poétikatörténet, másodsor a *gyakorlat*, egyedi művek szoros olvasása. Átgondolt értekezésként a kriticismus elméleti jellegű, elemzőként pedig szövegmagyarázó és gyakorlati. A nyelvészet, a filológia és az irodalomtörténet szerepe a kritikai elmélet és a kritikai gyakorlat segítése.

Amikor John Crowe Ransom nagyhatású „Criticism Inc.” (1937) című művében szorgalmazta, hogy próbáljanak tető alá hozni egy hasonló reformprogramot, elismerte R. S. Crane elsőbbségét és vezető szerepét. Azért a tényért, hogy a kriticismus kiszorította a történetiséget az irodalomtudomány középpontjából, mondta Ransom, „a legnagyobb érdem nem másról szól, mint Ronald S. Crane-ről, a Chicagói Egyetem professzoráról. Ő volt az első nagybecsült professzor, aki ezt az irányvonalat javasolta minden angoltanszék számára.” A chicagói kritikusok és az Új Kritikusok megreformálták az irodalomoktatást a harmincas és negyvenes években: mindkettő száműzte a történetiséget, és a kriticismust helyezte a középpontba. Formalista pedagógiai elképzeléseik az *elméletnek* szánt szerep terén tértek el. Az Új Kritikusok tulajdonképpen a szövegmagyarázattal próbálták megalapozni a diszciplinát, míg a chicagói kritikusok esetében az értelmezői gyakorlatot megelőzte az elmélet (története). Crane 1934-es javaslatában hangsúlyozta, hogy „sokat nyerünk azáltal, ha azokat az elveket, amelyekkel dolgozunk világos állításokkal fejezzük ki, és józan vizsgálatnak vetjük alá még mielőtt egyes művek értelmezésénél alkalmaznánk. Különösen ha oly módon tesszük ezt, hogy filozófiai nézőpontunk határain belül biztosítjuk a közmegegyezést.”

A *Critic's and Criticism* rövidített kiadásának előszavában, mely új címen, mint *Essays in Method* jelent meg 1957-ben, Crane két kifogást emelt az Új Kritikával szemben. Elterjesztett egy sekélyes, praktikus kriticismust, és elsorvasztotta az irodalomelméletet. I. A. Richardstól fogva az elmélet odáig jutott „mintha semmilyen alapvető irodalmi problémát nem vitattak volna korábban, vagy nem helyeztek volna előtérbe több mint egy évszázadig, mióta az irodalom a kritikai érdeklődés tárgya.” Reformerként Crane inkább növelni, semmint csökkenteni szerette volna a kriticismus *elméleti* erőforrásait: nagyobb súlyt próbált helyezni az irodalomelmélet *történetére*. Furcsamód ez a törekvés ugyanabban az évben jelentkezett, amikor Cleanth Brooks és W. K. Wimsatt publikálták monumentális művüket *Literary Criticism: A Short History* címmel. Ekkorra már két kötet is napvilágot látott René Wellek hétkötetes munkájából, mely *A History of Modern Criticism* (1955–86) címmel jelent meg. Mégis a chicagói kritikusok szemmel láthatóan különböztek az Új Kritikusoktól, mivel kezdettől fogva és megszakítások nélkül ragaszkodtak az irodalomelmélet történeti vizsgálatához, és a kritikai módszer rendszerszerű és logikai követelményeinek kifejlesztéséhez. Azonkívül írásaikban sokkal inkább az elméletet hangsúlyozták a gyakorlattal szemben. Közös kötetük húsz tanulmánya közül csak kettő tartalmaz hosszás szövegmagyarázatot.

A neoarisztotelianus poétika

Ha volt valami, ami összefűzte a chicagói iskola hat alapító tagját azon belül, hogy alapvetően mindegyik rajongott az irodalmi és a kritikai elmélet történetéért, akkor ez az Arisztotelész iránti szeretetük volt. Nem mintha más történeti alakokat és korszakokat alábecsültek volna, de Arisztotelész Poétikájából merítették kutatásaik számára úgy rendszeres módszertant, mint egy sor örökérvényű problémát. Az

arisztotelianizmus meghatározta kritikai szempontjaitak éppúgy, akár kutatási területeiket. A neoarisztotelianus chicagói kritikusok legjellegzetesebb vonása talán egy bizonyos állandó érdeklődés volt a „formalista” poétika és a műfajelméletek iránt, amit Arisztotelész Poétikájából lestek el, de kiterjesztették egy sor későbbi irodalmi kérdésre és területre is.

A chicagói iskola „általános poétikájának” megfelelően a költő vagy mester a nyelvből és az élményből konstruál különféle alkotóelemekből szerveződő esztétikai egységeket. Ahogy azt Crane megfogalmazta a *Critics and Criticism* bevezetőjében, a kritikus feladata, mind elméleti, mind gyakorlati szempontból, éppen azért az, hogy „az egyes művekben az értékelést kiváltó lehetséges poétikai egységeken belül vizsgálja a szükségszerű alkotóelemeket, és azt, hogy hogyan tudja írójuk teljesíteni azokat a különféle poétikai feladatokat, amelyeket azon egységek ruháznak rá, melyeket megalkotni igyekeznek”. Itt külön figyelmet érdemel az a koncepció, amely az irodalmat, mint *egyedi* szövegek összességét említi; a szövegek „megalkotottságához” való ragaszkodás; az a nyomaték, amivel a műveket, mint „részek” és „egészek” összehasonlíthatóságát jellemzi; a nyelvre és a retorikai alakzatokra való hivatkozás hiánya; az esztétikai egységek különbözőségeinek vagy műfajainak az eszméje; valamint a törekvés az irodalmi művek hatékonyságának értékelésére. Feltűnő, hogy az irodalmi mű bizonyos feladatokat „ruház” az íróra. Itt megfigyelhetjük az „intenció” eltolódását az írótól a mű felé. Minden egyes mű a műfaj kényszereinek engedelmeskedő belső intencionalitás kifejeződése, és induktívan határozható meg. „Arisztotelész érdeme — jelentette ki Crane —, hogy egyedülállóan a rendszerben gondolkodó kritikusok között, a poétikai művek megkülönböztető jegyeit *synola*-ként, vagy konkrét művészi egységekként értelmezte; és hogy bár csak vázlatban, de használható hipotéziseket és analitikus módszereket alkotott a különböző poétikai egységek konstrukciójában közreműködő, sokrétű okok, és a minden műre jellemző tökéletesség követelményeinek szószerinti, induktív és teljesen differenciált meghatározásához. Az alapvető „formaelv” vagy a mű „oka” alatt általános fogalmakat értenek; ahhoz, hogy művet értelmezzünk, szükség van arra, hogy induktívan megkülönböztessük a vezető általános „intenciót” és „okot”. Ennek következtében az arisztotelianus értelmezőnek arra kell törekedni, hogy két szempont szerint folytassa vizsgálódásait: az alkotó költő és az értékelő kritikus helyzetéből. A chicagói formalistákat elsősorban az alkotás esztétikai alapelvei érdekelték és kevésbé a verbális jelentés.

Mit jelentett az irodalom a chicagói iskola számára? Egyedi, egyedülálló és különböző típusú alkotásokat, melyeket egységekké szövődő elemek alkotnak, és amelyek egyéni formaelvekkel rendelkeznek.

Mivel az irodalom „típusokra” bomlik, a chicagói kritikusok számára a poétika, mint kutatási és elméleti terület inkább „speciális”, s nem általános jellegű. Nem általában a „poétikával” foglalkoznak, hanem a tragédia, komédia, az epika, a líra, a regény (stb.) „poétikájával”. Azon jellemző „poétikai” kérdések körébe, amit a chicagói kritikusok kutattak, beletartoztak a mű különféle alkotóelemei, a művészi szerveződés és megjelenítés módszere(i), a kompozíció elvei és okai. A poétika, mint tudományág a dinamikus rész-egész egyedi formszervezetét vizsgálja. A forma és a tartalom — e kettő széttephetetlen egység. Gondosan elkerülve az örökzöld forma-

tartalom vitát, a műveket négy alapterületre osztották fel: cselekmény, jellem, gondolkodásmód és nyelv. Ezen alkotóelemeknek a precíz kifejlése azonban műfajonként és művenként eltérő.

Az Új Kritikusokkal ellentétben a chicagói kritikusok a cselekményt, a jellemet, és a gondolkodásmódot részesítették előnyben a nyelvvel szemben, összeegyeztetve ezáltal a hagyományos mimetikus, affektív és didaktikus poétikákat modernebb szövegpoétikákkal. Az élet belépett a művészetbe, a moralitás megjelent az olvasók előtt. Ahogy Crane megfogalmazta, „A költemény formája vagy hatalma” főképp a költő által bemutatott emberileg jelentős vagy megmozgató tettektől, jellemektől és gondolatoktól függ, melyek egy különös mimetikus vagy didaktikus összhatás elérését célozzák. . .”

Elder Olson általános poétikáról szóló kulcsfontosságú tanulmányaiban az irodalom két fő ágáról beszél: a mimetikusról és a didaktikusról. Egy szöveg formaelve vagy „alapintenciója” vagy az, hogy emberi cselekvéseket mutasson be lehetséges, szükséges vagy hatékony viszonyok rendszerében, vagy pedig a tanítói célzat (esetleg a tanítás felé hajló attitűd) és annak bizonyítása. Ha például az Iliászt didaktikusan, az Isteni Színjátékot mimetikusan olvassuk, akkor teljesen félreérthetjük és hiányosnak találhatjuk őket: rosszul ítélnénk meg az „elsődleges intenciójukat” — az általános „okot”. Olson nézete szerint a mimetikus irodalom esztétikai célja az, hogy élvezetes gyönyörben részesítsen, a didaktikus irodalomé, hogy élvezetes tanítást nyújtson.

Annak, hogy az egész irodalmat egyszerűen két típusba soroljuk, heurisztikus eszközként vagy az elemzés kiindulási pontjaként, van ugyan némi előnye, de ez sohasem vált be, és ez jelentette a neoarisztotelianus poétika gyenge pontját. Egyik értékezésében Olson felvetette a kettő kiegészítését egy harmadik irodalmi típussal: a „szórakoztatással”, amely nem a gyönyört vagy a tanítást célozza, hanem a pusztá élvezetet. Mégis, mivel az ilyen irodalom frivol és elszakadt a valóságtól, ezért Olson elkülönítette ezt a „ponyvát” a „magas művészettől”. Az osztályozás ezen valóságos pontja bizonyos hiányosságokat tükröz a rendszerben — ami sohasem volt igazán tökéletes. A fő baj talán ezzel az egyszerűsítő felfedezéssel az, hogy eltérít a teljes irodalom a priori modellje felé való fordulástól, kizárva ezzel az arisztotelészi módszer két dédelgetett pontját: az induktív vizsgálatot és a teljes differenciálást.

Hasznosabb és jelentősebb volt a chicagói poétika számára Richard McKeon bonyolultabb irodalomelmélete, amely a nyelvhasználat három arisztotelianus területén alapult: a logikán, a retorikán és a poétikán. Mindhárom a gondolat és a szubjektum különféle megközelítését jelenti. A poétika (irodalom) elkülönül a logikától (tudomány) és a retorikától (politika és etika).

„Így egy költemény felfogható saját egységében, a közönségre tett hatásában, vagy egy adott dolog imitálásában. Egy vers magában való szemügyre vétele azonban figyelembe vétele annak, amit Arisztotelész „megfelelő élvezetnek” hív, tehát az oly módon megalkotott és kiformált közönségre gyakorolt hatásnak, amely létrejöttékor a közönség reakciói visszavezethetők a műalkotásnak megfelelő okokra. . . Egy költemény magában való szemügyre vétele hasonlóképpen annyit tesz, hogy a művet mint egybeesések összeszerveződését, jellemek fejlődését és gondolatok kifejeződését

vesszük tekintetbe, amiknek összessége úgy hat, mint a természet és az élet utánzása; de nem mint egy tényleges történésekről tudósító irodalmi beszámoló, hanem mint egy olyan művészi kifejeződés, amelynek megvan a maga saját élete, és egy olyan lehetséges világ, mely nem függ a történelmi hitelességtől.”

McKeon szerint egy művel akkor járhatunk el helyesen, ha a) poétikai szempontból ügyelünk annak egységére, b) retorikai szempontból fontolóra vesszük a recepcióját, c) logikailag (vagy tudományosan) pedig megvizsgáljuk mimetikus hitelességét. Helyesen értelmezve egy mű mégis inkább a poétika uralma alá tartozik — és nem a retorika vagy a logika alá. A poétika szemszögéből az irodalom mimetikus dimenziójának nincs köze a szó szerinti, tudományos vagy történeti hitelességhez, sokkal inkább az autonóm esztétikai valószínűséghez. Ennek a befogadása a közösség tényleges érzelmeit kevésbé foglalja magába, inkább az olvasónak azon reflexióját, amely belső esztétikai okokra vezethető vissza. A McKeon-féle elmélet végső eredménye az volt, hogy széles körű formalista poétikát alkotott, amelynek középpontjában olyan esztétikai kategóriák domináltak, mint egység, autonómia, szerveződés és (nem szó szerinti) kifejezőmód. Bár fenntartotta az irodalom mimetikus és affektív erejét, McKeon más chicagói kritikusokhoz hasonlóan a tényleges olvasóktól és a valóságtól eltávolított esztétikai egységek és részek formalista poétikáját hangsúlyozta.

A chicagói iskola poétikája végül helyt adott az irodalom és az élet kapcsolatának. Az irodalom alapanyaga az emberi lét, és az irodalom reprezentálja ezt az anyagot. Mindenféle irodalom tanít, megmozgat, informál, vagy tökéletesít bennünket. Olson összegzésében az irodalom befolyásolja a személyes, a társadalmi és a politikai cselekvéseket; megtanít minket arra, hogy ne bízzuk magunkat a vak önértékre; és erkölcsi értékeket vés belénk. „Ezért a művészet etikai szerepe soha nincs ellentétben a tisztán művészi céllal; ellenkezőleg, akkor fejeződik ki a legteljesebben, amikor a művészi cél a legtökéletesebb, hiszen ez csupán a művészet hatalmának egy további megnyilvánulása.” Morális erővel bír minden magasabb művészet, állapítja meg Crane. Amíg a chicagói iskola neoarisztotelianus poétikája főképp formalista volt, addig megőrizte az irodalom számára az alárendelt mimetikus, affektív és didaktikus hatalmat. Azonkívül minden művészet számára lefoglalt egy általánosított etikai erőt és szerepet, ami az igazat megvallva közelebb áll a retorikához, mint a poétikához.

Kritikai módszer

R. S. Crane az irodalomtudományok megújítására a harmincas évek közepén javasolt programjában a következőképpen határozta meg a kritícizmust: „az irodalom képzeletszulte műveivel foglalkozó átgondolt értekezés, olyan állítások, amelyek első sorban magukról a művekről állítanak, és megfelelnek azok, mint művészi produkciók jellegének.” Két gondolat jelent itt meg, melyek később hatást gyakoroltak a chicagói iskola kritikai kutatásának kialakulására. Először, hogy a kritícizmus megkívánja a művek, mint esztétikai konstrukciók formális vizsgálatát. A külsőleges dolgok figyelmén kívül maradnak. Másodszor, hogy a kritícizmus az irodalomtól különálló értekezés tartományába sorolható, melyre a formális logika szabályai és szerkezete ér-

vényes. A kriticismus tehát kétoldalú: gyakorlat és elmélet — szövegmagyarázat és átgondolt értekezés.

Úttörő formalista reformerként Crane minden külső szempontot kizárt a gyakorlati kriticismusból.

„Az irodalomkritikus által célul kitűzött megértés alapvető vonása, hogy az irodalmi műveknek művészi munka mivoltában való megértésére irányul. Az inkább pszichológia, mint kriticismus, ha a verseket és regényeket esetenaplóként kezeljük és nem a művészséget, hanem a szerző személyiségét igyekszünk feltárni; inkább történelem és szociológia, ha azért olvasunk képzeletszülte írásokat, amit megtudhatunk belőlük az őket létrehozó kor szokásairól, gondolkodásáról és „szelleméről”; inkább etikai kultúra, ha elsősorban arra használjuk őket, hogy növeljük és gazdagítsuk élettapasztalatunkat vagy morális elveinket; inkább önéletrajz, ha azzal elégtételt kívánunk, hogy a művek kapcsán elmondjuk személyes vonatkozásainkat. . . A kriticismus. . . az irodalmi művek, mint művészi munkák egyszerre elemző és értékelő, fegyelmezett átgondolása.”

A visszautasított megközelítésmódok között megtalálható az önéletrajzi, történeti, szociológiai, morális és impresszionisztikus kriticismus. Crane nem viseltetett személyes rokonszenvvel a marxizmus, a „humanizmus”, az impresszionizmus vagy a historicizmus iránt. Gyakorlati szakemberként egyszerűen olyan formalista kritikát igényelt, amely konkrét művek belső elemzését és esztétikai értékelését célozza. Legfőképpen maga a vers érdekelte — nem a költő, sem az olvasó érzelmei és gazdagodása, nem is a mű társadalomtörténeti kontextusa.

Crane szerint kétféle megértés létezik: történeti és kritikai. Számára a kritikai megértés volt fontosabb, tehát a formalista kriticismus, amely megkísérelte feltenni a *mi* és a *hogyan* kérdéseket a képzeletszülte mű kapcsán a *miért* kérdést elhanyagolva. A kritikai megértés felfedi a szöveg denotációit, konnotációit, allúzióit, alakzatait, gondolatait és különösen formatív elemeit és alakító elveit. A történeti megértés megmagyarázza azokat a személyes, társadalmi, politikai, irodalmi és kulturális körülményeket, amelyek meghatározzák a művek alkotását és befogadását. Crane úgy vélte, hogy a historicista hermeneutika oly mértékben eluralkodott az irodalomtudományon, hogy szükség volt a változásra. Bár korai reformprogramjának lényege a történeti kriticismus háttérbe szorítása a formalista kriticismus javára, Crane mégis biztosított valamiféle alárendelt szerepet a történeti megértés számára. Továbbá külön védőbeszédet írt az irodalomelmélet-történet tanulmányozásának hasznáról.

Két évtizeddel később Crane szélesebb értelemben fogta fel a kritikai gyakorlatot. A chicagói megközelítésről így nyilatkozott: „A módszer alapelvei valóban a művészi produktumként felfogott vers belső okaiban rejlenek analitikusan elkülönítve a verset létrehozó tevékenységektől; de csupán az oksági perspektíva viszonylag könnyű változtatására van szükség ahhoz, hogy egyeztessük a konkrét versekről tett „poétikai” állításokat az eszközeikre és a létrejöttük feltételeire és körülményeire vonatkozó filológiai, életrajzi vagy történeti állításokkal.” A külső kritikai szempontok, bár még másodlagosak, elfogadható és hasznos eszközei a megértésnek. Az efféle gyakorlatot már nem tekintették vetélytársnak, hanem a formalista kriticismus alárendelt kiegészítőinek.

Öt évtizeddel a chicagói iskola létrejötte után Richard McKeon visszaemlékezett arra, ahogy ez a korai formalista csoport egy lényeges kritikai stratégiát tett magáévá, mely később más fontos szempontok beágyazását tette lehetővé. „Egyetértünk abban, hogy a művészi tárgyról, mint független entitásról és egységről beszéljünk, és azt egységében vizsgáljuk.” De ez az alapító formalista mozzanat egy másik méginkább inkluzív momentumhoz vezetett. „Úgy véltük, hogy bár a retorikai kriticismus vizsgálta a verset a költő és közönsége kontextusában, a dialektikus kriticismus az eszmék és a kozmosz viszonylatában és a grammatikai kriticismus az alkotóelemek és a dolgok viszonylatában, mindhárom típusú kriticismus állításai újrafogalmazhatóak a művészi tárgyak jellemzőinek fogalmaival.” Az „újrafogalmazás stratégiáját” alkalmazva a formalista kritikus képes beszélni a költőről, a közönségről, a kozmoszról stb. Így tehát a „külsődleges vonatkozásokat” újragondolták és új szerephez helyezték: a szöveg kitágul, hogy inkluzív mikrovilággá alakuljon. Ez megmagyarázza, hogy a chicagói kritikusok, mint formalista kritikusok, miként foglalkozhatnak tisztán textuális kérdések mellett a képzelet szülte művek mimetikus, didaktikus és affektív dimenzióival is.

Gyakorlati kritikusokként a chicagói szövegmagyarázók megkülönböztették Crane szavaival az „interpretációt” a „kriticismustól”. Programjukban a kriticismus felé fordultak, s nem az interpretáció felé. Az interpretáció bármilyen megnyilatkozás (irodalmi vagy egyéb) dikcióját, grammatikáját és szintaxisát elemzi, hogy kimutassa az író expresszív intenciója által létrehozott jelentéseket és implikációkat. Az ilyen hermeneutikai vizsgálat a kutatás olyan külsődleges módszereit alkalmazza, mint a pszichológia és a történelem. Az interpretációtól eltérően a kriticismus megkísérli meghatározni az önálló poétikai egységek formatív eleveit és kialakító okait. Amíg az interpretáció a megnyilatkozás mondatait és értelmét elemzi, a kriticismus az irodalmi mű formájára és szerkezetére kíváncsi. A kriticismus területén a „jelentés” alárendelt szerephez jut a „szerkezettel” szemben. A chicagói iskola célja a gyakorlati kriticismussal az volt, hogy meghatározza a mű felépítésének belső szerveződését. Végül soron a kriticismus megkísérli megragadni és megmagyarázni a szöveg részeinek elrendeződését, arányait és összefüggéseit, hogy megfejtse annak átfogó formai szerkezetét.

A chicagói kritikusok számára az Új Kritikára jellemző szemantikai elemzés, mely a nyelvre — a paradoxonra, az ironiára, a kétértelműségekre — irányul, csupán az interpretáció korlátozott grammatikai és „retorikai” módjait jelentette. A *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* negyedik előadásában R. S. Crane parodizálta az Új Kritika szoros olvasását bemutató, hogy az efféle interpretáció egyszerre reduktív és allegorikus. Az Új Kritika elemzési módjára vonatkozó hasonló támadások láttak napvilágot a *Critics and Criticism* első tanulmányában. Mivel a chicagói iskola foglalkozott a cselekménnyel, a jellemelekkel és az eszmeiséggel éppúgy, mint a nyelvvel — mindig a „létrehozó szándék” kontextusában —, kriticismusa nem csupán a poétikai alkotómunka képeit, szimbólumait és alakzatait vizsgálta, de a művészen megformált emberi tevékenységeket és gondolatokat is. A chicagói kritikusok büszkén hirdették formalista kriticismusuk átfogó jellegét.

Mint az elemzés eszköze és „átgondolt értekezés”, a kriticismus bizonyos normák szerint működik. Egyszerre legyen hasznos, tárgyának megfelelő és sokoldalú, gazdaságos és mindenre kiterjedő. A kriticismus akkor érheti el célját, ha induktív és differenciális. A chicagói neoarisztoteliánusok számára az érvelés bármilyen deduktív — „platonikus” — módja, mely általános fogalmakból indul ki, s ezekbe kényszeríti a tényeket, a megvetés tárgya volt. A chicagói iskolát az adatokhoz és a bizonyítékokhoz való ragaszkodás jellemezte a következtetések levonásában. Ez magyarázza például a chicagói kritikusok türelmetlenségét a marxizmussal, a freudizmussal és a jungiánus eszmékkel, valamint bármilyen más „transzcendentális rendszerekkel” szemben. Privilegizált hipotézisekkel dolgozni annyi, mint az „a priori utat” választani. „A jó tudóst számos ismerv jellemzi — állítja Crane —, de bizonyosan az egyik legfontosabb az, amit én az a priorival szembeni alapvető bizalmatlanságnak neveznék. . .” A chicagói kritikusok célja azt volt, hogy teljesen elkerüljék, vagy legalább minimálisra csökkentsék, a kriticismus a priori vagy deduktív elemeit. Ezért helyezték előtérbe az „egyedi” poétikát az „általánossal” szemben, és ezért kezelték a műfaji elemeket ellenőrzésre szoruló feltevésekként, nem pedig egyszerűen leírható változatlan struktúrákként.

Számos huszadik századi filozófiának a konceptuális rendszerek formális logikája iránti érdeklődését idéző módon a chicagói iskola hasonló „tudományos irányvonalak” mentén végezte a kriticismus elemzését vagy kriticismusát. Ez a rendkívül jelentős elméleti érdeklődés a módszertan logikája iránt (vagyis a kriticismus alapjai iránt) megkülönböztette a chicagói kritikusokat más kortárs kritikai mozgalmaktól. A Chicagói Egyetem bölcsészkar reformjának részét képezte egy különálló program: a gondolkodás és módszer elemzése. Ezzel együtt Crane irodalomtudományi reformprogramja előírta az *elmélet* uralkodó szerepét a gyakorlattal szemben. A chicagói iskola kiáltványa szerint minden irodalmi kriticismus rendelkezik valamilyen alapvető konceptuális vagy elméleti vázzal, mely körülhatárolja gyakorlatát:

„A kriticismus, mely eltér a pusztán esztétikai befogadástól vagy értékeléstől, át-gondolt értekezés, tehát sajátos jellegű feltételek, állítások és érvek szerveződése, mely mindenkor egyaránt függ a magában a megnyilatkozás felépítésében közreműködő tényezőktől, a nagyító alá vett tárgy természetétől és a szerző szellemétől és körülményeitől. Bármely kritikus általános vagy egyedi állításának a kapcsolatát azzal a dologgal, amiről beszélni szándékozik legfőképpen fogalmak és megkülönböztetések sajátos váza közvetíti, melyet valamilyen okból alkalmaz, sokkal inkább, mint más korábban és jelenleg gondolt tényezők. Nem létezhet olyan érthető értekezés az irodalomról. . . amely nem alapszik efféle fogalmi sémán; amint a kritikus ezt megválasztja, e séma körülhatárolja mindazt, amit a kritikus elmondhat az őt érdeklő bármely kérdésről. . .”

A kritikusok alkotják meg érdeklődésük tárgyait. A kritikai alapelvek és szempontok, tudatos választás eredményeként vagy anélkül, előre meghatározzák a tartalmi kérdéseket és az elmélet eszközeit. A fogalmi séma és az érvelési mód kombinációja adja a kritikai módszert. A gyakorlati kriticismus minden esetben az elméleti (módszertani) megkööttségek függvénye.

Mivel a gyakorlati kritikusok nem képesek mindent egyszerre elemezni, meg kell válogatniuk vizsgálódásuk tárgyát. Így minden kriticismus csonka. Ez nem jelenti azt, hogy ami kimarad a kutatásból, az nem is létezik. A dolgok ilyen állása mellett nem meglepő, hogy a chicagói kritikusok arra a következtetésre jutottak, miszerint „Ezért sok kritikai módszerrel kell rendelkezünk az 'arisztotelianus' mellett. . .” A „pluralizmus” vált a chicagói elméletírók jelszavává.

A pluralista vonal

A chicagói iskola egyik szembeötlő jellegzetessége, hogy kritikai elméletíróként a kritikai szemléletmódok sokféleségének logikai alapjait vizsgálták. Az iskola tagjai számos kutatást végeztek az irodalomelmélet története során meghonosodott különféle elvek és módszerek területén. A kritikusok által alkalmazott érvelési módok és irodalomelméletek jórészt magyarázatot adnak a kritikai elvek és módszerek rendkívüli sokszínűségére. A módszertan alapjait érintő vizsgálódások eredményei a chicagói kritikusokat arra engedték következtetni, hogy „sok érvényes kritikai megközelítés létezik és létezett az irodalomhoz”. Ahogyan azt Elder Olson meglátta, „a sokféleség mind az alapelveket, mind a módszert szem előtt tartva, megengedi az igazság kifejezésének és a filozófiai eljárásoknak a legtöbbjét — röviden a hiteles filozófiai pluralitását”. A „pluralizmus” a chicagói iskola jelszavává vált.

A chicagói kritikusok, mint a pluralizmus hívei, keményen bírálták a kritikai dogmatikusokat, a szkepticistákat és a szinkretistákat. A dogmatikusok szerint a költészet természete feltárható, s erre egyedül az ő kritikai módszereik képesek. Minden más elméletíró és kritikus téved. A szkepticisták véleménye szerint hiábavaló bármely rendszer iránt elkötelezni magunkat, hiszen a kritikusok soha nem állapodtak meg a költészet és a kritika lényegét illetően. Minden irodalomelmélet és elemző módszer hamis. A szinkretisták a vitázó elméletekkel konfrontálódva hangsúlyozták a szembenálló elméleti álláspontok részleges helyességét és helytelenségét, s e dilemmák feloldására különböző rendszerekből származó elemeket olvasztottak össze újonnan létrejövő egységekbe. A pluralista hozzáállás az ezt elfogadó kritikusok számára szabad választást tett lehetővé az irodalomelmélet és a kritikai megközelítés terén. Ugyanakkor minden fogalmi rendszert és elemzési módot, legyen az bármely típusú, végső soron az általuk vizsgált problémák számára kidolgozott ellenőrizhető és pragmatikus megoldások alapján ítélték meg. Az egyes rendszerek képessége arra, hogy az irodalmat konceptualizálják, megértsék és értékeljék, világosan mutatja hatékonyságukat. Így „Jelentős különbség mutatkozik a 'pluralizmus' és a 'relativizmus' között, valamint a 'pluralizmus' és a féligazságok, téves érvelések és képtelen interpretációk merőben nyájas toleranciája között.” Mivel a chicagói pluralisták a különböző rendszerek korlátainak és bizonyos nézeteinek elemzésével foglalkoztak, nem vádolhatók „nyájas toleranciával” vagy „relativizmussal”. Röviden tehát, ezek a kritikusok némely elméletet másoknál maradéktalanabbnak, összefüggőbbnek és hatékonyabbnak — jobbnak — ítélték és gyakran ítélték is. Nem okozott problémát számukra a téves eszmék és gyakorlatok elítélése.

Nevezetesen az arisztotelianus kritikai megközelítésről a chicagói pluralisták úgy vélekedtek, hogy „az nehezen alkalmazható hatékonyan a gyakorlati kriticismus és az irodalomtörténet eszközeként, amennyiben nem kapcsolódik más módszerekhez — például nyelvészeti, történeti és filozófiai módszerekhez. . . Értelmetlen lenne úgy tekinteni azt, mint a kritikai filozófia mindent magába foglaló rendszerét. . .”. Jó esetben a neoarisztotelianus formalizmus más rendszerek segítője és nem ellenfele. Itt követhető nyomon az 1930-as években Chicagóban kidolgozott humán tudományok négyes rendszerének növekvő hatása. A chicagói kritikusok mindegyike több évtizeden át elkötelezett híve volt a nyelvészet tanítása, a módszertan elméletei, az összehasonlító esztétika és a kultúrtörténet egyesített kutatásának. Nem valószínű, hogy dogmatikusan ragaszkodtak volna az arisztotelianus formalizmus igazságához a többi poétikai és kritikai rendszer kizárása végett.

A három vezető chicagói kritikus közül McKeon Crane-nél és Olsonnál inkább mutatkozott a kritikai pluralizmus legfőbb példaadójának és bemutatójának. Láthatuk, hogy a harmincas évek elején Crane az irodalomtudományok megújítását célzó programjában miképp hajlott a dogmatizmus felé. McKeon munkáiban a pluralizmus legemlékezetesebb megjelenése monográfia hosszúságú „The Philosophic Bases of Art and Criticism” című művében található, mely először a *Modern Philology* (1943–44) lapjain, majd a *Critics and Criticism* mindkét változatában látott napvilágot. Többek közt megnevezte a nyugati kultúrában kialakult esztétikai elemzés hat módját, és részletekbe menően rávilágított hátrányaira és előnyeire, lehetséges kapcsolataira, valamint termékeny kombinációira. Bár a módszertani oppozícióknak elfogulatlan és hozzáértő magyarázatát adta, McKeon mégis támogatta az arisztotelianus formalizmus egy finom változatát.

1952-es előadássorozata zárászaiban Crane a pluralizmus erőteljes védőbeszédét adta. Leszögezte, hogy az igazságnak nem lehet monopóliuma és annyi módszer képzelhető el, ahány kritikai probléma létezik. Az arisztotelianus megközelítésről azt vallotta, hogy „egy olyan módszer, mely szükségszerűen elvonatkoztat a történelemtől és így kiegészítést igényel. . .” Crane tovább bírálta a dogmatizmus, az ortodox gondolkodás és a begyakorlottság megnyilvánulásainak egész sorát, ugyanakkor üdvözölte a kritikai nyelvek és rendszerek sokszínűségét. Számára bizonyos fokig minden módszer rendelkezett *mind* hasznos fogalmi és logikai eszközökkel, *mind* korlátozó hiányosságokkal és tehetetlenségekkel. „A kriticismus jövője számára a legreménytelibb lehetőség valójában a sokszínűség állandósításában rejlik; semmi sem kártékonyabb, mint bármely olyan törekvés gyakorlati sikere, mely témánk határait és problémáit tekintélyelv alapján határozza meg, vagy a kritikai módok egyszerű hierarchiájában minden egyes nyelvváltozatnak meghatározott helyet biztosít. Ennél még az iskolák káosza és a szétszórt pártok is jobb helyzetet jelentenek, mely most jellemez minket.”

A chicagói iskola pluralizmusa, mely talán William James *A Pluralistic Universe* (1909) című művéből táplálkozott, egyértelműen az irodalomelmélet-történet tanulmányozásának köszönheti létét. Az „An Outline of Poetic Theory” című írásában Elder Olson kijelentette, hogy a történelem során kialakult módszertani különbségek „alátámasztják a tényt, hogy a kutatás huszonöt évszázada nem hiábavalóság-

gal telt el. Épp ellenkezőleg, a kriticismus töredékes rendszerei korrigálják és kiegészítik egymást... így formálva átfogó poétikai tudást...". A kortárs kritikusok sürgetőnek érezték az ismeretanyag bővítését, amely a múlt eredményeinek feltárásával érhető el. Az elmélet történetére vonatkozó chicagói kutatás vállaltan haladt a kritikai pluralizmus filozófiájával. Ebben a tekintetben Crane különösen bírálólag lépett fel a kiemelkedő elmélettörténéssel, René Wellekkel szemben, mert az dogmatikusan feltételezte az egyetlen adekvát elemzési módszer lehetőségét.

A chicagói iskola tanainak és módszereinek hatása körülbelül a 60–70-es években csúcsosodott Wayne C. Booth munkáiban, aki a 40-es évek végén Crane végzős diákja volt és a 60-as évek elején visszatért Chicagóba tanítani. Konkrétan a pluralista filozófiai szemlélet Booth *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism* (1979) című művében terjedt ki, amely eredetileg előadásként jelent meg 1974-ben a Princeton Egyetem Christian Gauss Szemináriumain. Egyebek között Booth megvizsgálta Ronald Crane, Kenneth Burke és M. H. Abrams példaadó pluralista kutatásait azzal a céllal, hogy megalkossa saját széles értelmű „pluralizmusok pluralizmusát”.

Booth több módon helyezte el chicagói stílusú kutatását. Először is a „metakriticismusra” — a kriticismus kriticismusára — összpontosította a figyelmét. Chicagói kifejezéssel elsősorban az „elmélet” területén dolgozott, bár történeti vonatkozásaiiban kevésbé mint a módszertani dimenziók kapcsán. (Booth a 70-es években végig az Eszmék és Módszerek Program igazgatójaként működött.) Ezenkívül vállalkozását az irodalmi kriticismus 70-es években kialakult helyzetének tisztázására indította meg — melyet az ellentmondások, a zavar, a vita, a rivalizálás, a háborúskodás és a káosz területeként írt le, amit a versengő formalizmusok, reader-response elméletek és különösen a dekonstrukció súlyosbított. Talán elkerülhetetlenül, Booth valamiféle békebíró szerepét kapta a *Critical Understanding* című műve kapcsán, amely a segítőkészség és a mások iránti tisztelet értékeire hívta fel a figyelmet, valamint közösségi kutatásra és a kritikusok ésszerű együttműködésére buzdított.

A Booth által célzott módszertani pluralizmus, eltérően a szabadabb típusoktól, visszautasította a kritikai megértés, a meghatározó textuális jelentés és a hiba lehetőségének tagadását. Bármiféle kriticismusnak ragaszkodnia kell a széleskörűség, az összefüggés, és az összhang normáihoz. A kritikai megértés, Booth szempontjai szerint, egy kritikustól elvárja, hogy belépjen egy másik kritikus gondolataiba vagy beágyazza annak gondolkodásmódját. A kritikus által közölt információ, szándék és értékek pontos és hű rekonstruálásának képessége hozza létre a megértés alapját. „Ahol a megértés csonka, létünk veszélyben forog; ahol birtokunkba jut, létünk megerősödik.” A Booth által definiált kritikai megértés alaptermészeténél fogva táplálja az igazságosságot és az életerőt a kutatók közösségében. Egy megértési aktus értéke részben valóban megbecsülhető igazságosságának és életerejének fényében. Booth pluralizmusra végső soron inkább a különbözőséggel való együttélés módjait, mint annak megfékezését, inkább az értelmetlen kritikai konfliktusok csökkentését, mint előidézésének módjait célozta meg.

Az első generációs chicagói kritikusokhoz hasonlóan Booth élesen bírálta a monistákat, a szkepticistákat és az eklekticistákat. Ezzel együtt heurisztikus pluralizmu-

sát végső soron sokkal inkább pragmatikusnak, mint idealistának hitte. Ugyanakkor ragaszkodott a formalista gyakorlati kriticismushoz, és teret adott a „külsődleges kriticismus” minden formájának. Egy irodalomkritikus vagy gyakorlati szakember elsődleges kötelessége a „szöveg megértése”, vagyis annak gondolatait, indítékait és értékeit rekonstruálni tudni. Egy mű ilyen formalista feltárásának minősége függ a feltárásnak a művet illető alkalmasságától, pontosságától és érvényességétől. Booth számára, akárcsak a korábbi chicagói kritikusok számára, az irodalmi megértés kulcsa a „formáló szándék” és a „kialakító ok”. „A szövegek csupán akkor válnak interpretálhatatlanokká, ha megfosztjuk a szándékoktól.”

A megelőző chicagói kritikusoknál Booth határozottabban kapcsolta a szándékot a (rejtett) szerzőhöz, és így megnyitotta a potenciális életrajzi vonatkozásokat a kritikai megértés számára. A maga által kitalált „egyenlőtlen tehetség törvényében” feltételezte, hogy a szerzők eleve az olvasók fölött állnak és tehetségesebbek náluk. Mint a szövegmagyarázatot irányító pragmatikus elv, ez a törvény lehetővé tette a gyakorlati kriticismus számára, hogy a jelentős szövegek szolgálóleányának hagyományos szerepét hatékonyan ellássa, és hogy fenntartsa a szerzői génusz ősi ideáját.

Booth szerint a gyakorló kritikus második kötelessége a megértés után a szöveg „továbbgondolása” (overstanding). A művek „számos alkotó esetében rabul ejtenek, ha megadjuk magunkat kívánságaiknak”. Ezért a kriticismusnak nemcsak a mű gazdagságát kell feltárnia, hanem meg is kell tagadnia azt alkalmanként. Azonban az ilyen erőteljes ítélet vagy „erőszak” csakis kiegészítő jellegű lehet. „A megértés az első lépés bármilyen továbbgondolás felé, melyet közös cseretevékenységünkhöz kell illeszteni.” Több megjegyzésében Booth arra int, hogy ne hangsúlyozzuk túl egyik tevékenységet sem, és ne keveredjünk éretlen továbbgondolásba. A továbbgondolás a pontos, adekvát és összefüggő megértésre támaszkodik. Egy irodalmi szöveg olvasása után, és „tapasztalva egyedi formáját, esetleg valamiféle továbbgondolásra tehetek kísérletet, a szöveget politikai, morális, pszichoanalitikai vagy metafizikai szempontból megítélve. Az ilyen különbözőségekre való törekvés éppúgy lényeges a kriticismus működéséhez, mint az azokat alkotó megegyezések alapjának felfedése...”

Mint a dekonstrukcióval és a reader-response elmélettel tisztában levő késői chicagói pluralista, Booth kiterjesztette a kritikai befogadás felépítését úgy a korai chicagói formalizmus átfogó programjára (megértés), mint a külsődleges kriticismus újabb, szélsőségesebb kutatására (továbbgondolás). A politikai, etikai, pszichoanalitikai és filozófiai továbbgondolások közepette is fenntartotta az irodalom egyedi formájának és alapvető jelentésmagvának elsődlegességét. Ebben a tekintetben a hetvenes években folytatott kutatásai hasonlóságokat mutatnak Murray Krieger az új kritikai formalizmust védő álláspontjával, melyet a második fejezetben tárgyaltunk. Mindkét kritikus határozottan megkísérelte beágyazni a dekonstrukciót saját formalista rendszerébe.

Mint chicagói elméletíró és pluralista, Booth állította, „hogy minden kutató alapvetően korlátozott nyelve által, és csak azt láthatjuk, amit lehetőségeink látnunk engednek”. Éppen a módszertani és következtető váz kényszere hozta létre a kritikai megértés és a módszertani pluralizmus igényét. A Booth által elképzelt alternatívák

között szerepelt a dogmatizmus, a relativizmus, a szkepticizmus és a kegyetlen vita, melyek mind a közös célok és a kritikai közösség elvesztéséhez vezetnek. A pluralista metakritikus feladata a módszertanok elemzése azáltal, hogy megérti annak fogalmi rendszerét és megközelítési módjait, és megállapítja előnyeit és hátrányait. Az utóbbi hatékonyságához erőteljes továbbgondolásra lehet szükség. A metakritikai tevékenység munkahipotézise szerint a módszertanok több-kevesebb tudatossággal meghatározzák tárgyukat és alapelveiket, körülhatárolt célokkal és kérdésekkel rendelkeznek, valamint önálló érvelési módokat és kritikai megközelítéseket alkalmaznak. Booth például úgy fejezte ki mindezt, hogy a kezdetekkor kijelentette, hogy az irodalomról és a kriticismusról tett megállapítások „alapvetően vitázó fogalmak”, valamint hogy az egységes rendszerekre vagy tökéletes előadásra történő végső kísérletek ellentétesek a kriticismus saját természetével. A pluralizmus, és nem a monizmus szolgálhatja leginkább a kritikai kutatás túlélését és életerejét. Egy szélsőséges válaszhelyzetben a sokszínűség és a káosz vonzóbb a monopolista monizmussal és a gyengülő harmóniával szemben. Booth pluralizmus iránti alapvetően keresztény elkötelezettsége által különbözött chicagói elődeitől. A pluralizmust szem előtt tartó filozófiai alapállás Booth-tól eredően inkább a teológia aranyzabájának átváltozása, semmint a fogalmi rendszerek formális logikája iránti pusztán világi elkötelezettsége eredménye.

Ford.: Bocsor Péter—B. Kis Attila

„. . . mert megérzi a dolgok lényegét. . .”

Herbert Schnädelbach

Morbus hermeneuticus — Tézisek egy filozófiai betegségről

1. Amit száz évvel ezelőtt Friedrich Nietzsche „A történelem hasznáról és káráról” című második korszerűtlen elmélkedésében mint történelmi (historische) betegséget diagnosztizált, időközben a filozófiában is teljesen a múlté; általában már nem tévesztik össze a filozófiatörténettel, és a „Bahlsentöl Leibnizig” (Bloch) típusú művek kínálatai a tanításban egyértelműen kisebbségben vannak. Ehelyett ma egy másik kórral van dolgunk: a hermeneutikus (hermeneutisch) betegséggel — ami meglehetősen fertőző. E baj tünete az a meggyőződés, hogy a filozofálás filozófiai művek olvasásából áll, és hogy filozófia ott megy végbe, ahol filozófiai szövegeket interpretálnak. Aki azt hiszi, a filozófiaoktatás célja az, hogy a tanulókat Kant olvasására képessé tegyük, szintén elkapta a hermeneutikus betegséget; karanténszerű intézkedések jutnak az eszünkbe, ha egy filozófiai szeminárium — ahogy erre felé valóban megtörtént — alap-, fő- és felépítőstúdiomokra való felosztása lényegében a kidolgozandó szöveg nehézségi fokaira orientált. A filozófia filológizálása ez a hermeneutikus betegség, ami egy rövid, analitikus átmeneti szakasz után újból elharpódzik.

2. Azzal a kuriozitásnak tűnő elképzeléssel, hogy a filozófiaüzés (Philosophie-Treiben) a filozófusok olvasásából (Philosophen-Lesen) áll, nem kellene foglalkoznunk, ha ezzel nem egy meghatározott filozófiai pozíció lenne implikálva, ami aztán arra szolgál, hogy a filozófia „niveau”-ját és tudományos jellegét definiálja. A filozófiai pozíció, amely a filozófia filológizálása által monopolhelyzetre törekszik, a hermeneutikus ontológiáé (hermeneutische Ontologie): a filozofálás belépés egy hatástörténetbe, és ez a „nagy” filozófusok szövegeinek hatástörténetével azonos. Ha valaki tehát részt akar venni a filozófiában, értelmeznie kell ezeket a szövegeket, mert csak így halad előre a filozófiatörténet, ami természetesen nem a mi művünk, hanem „szöveghez viszonyuló létünk” (Sein zum Text — Marquard) módjaként végül is létsors. Aki azt hiszi, saját gondolkodásával előbbre viheti a filozófiatörténetet, képzetlen és elvakult, és csak a hermeneutikus ontológia követőjének van filozófiai „niveau”-ja. A hermeneutikus ontológia filozófiája permanens és majdnem mindent megemésztő értelmezőpraxisán túl valójában pusztán e praxis metateóriájában létezik: csak annak adják leírását, amit tesznek, és megalapozást arra nézve, hogyan kell filozófiaian viselkedni.

3. A hermeneutikus ontológia semmi több, mint képviselői filológusságának felstilizálása a világtörténetibe. Szerintük a filozófiatörténet szövegek értelmezésén és alkalmazásán keresztül haladt előre, és ha valaki elődeikkel ellentétben „nagy” filozófusok nem hermeneutikus magatartásának kiváló példáira utal — Aristotelésszel szemben Platónra, Kanttal szemben Leibnizre — akkor azt kaphatja válaszul, hogy ezek ugyan nagy filozófusok, csakhogy Hegel után nagy filozófia többé már nem le-

hetséges, így hát hermeneutikusan kell viselkednünk. A „Minden nagy már odalett” (Alles Große ist schon dagewesen) és „A lét tűnik el” (Das Sein west ab) típusú érvekkel hatalmazza fel magát a hermeneutikus ontológia a jelen egyetlen lehetséges filozófiai pozíciójára, és mintegy a priori diszkreditál minden egyes alternatívát, mint „filozófiátlant”. Ebből a háttérből az is érthető, hogy a hermeneutikus ontológusok bios hermeneutikusokat miért kötik össze többnyire a lehetséges legszigorúbb szisztematikus követelményekkel: biztosak lehetnek abban, hogy ezeket ma már amúgy sem tudja senki teljesíteni, és mindenütt érveként hozzák fel őket, ahol valaki önállóan próbál meg filozofálni. Sajátos módon úgy teszik ezt a hermeneutikusok, hogy amikor rendszeresen kell filozofálni, azt nem rendszer alapján teszik, hiszen az maguknak nincs, és nem is feltételezik, hogy valakinek lehet. Így tekintve a hermeneutikus ontológusok filozófiája a filozófia gátjává lesz.

4. Aki nem a hermeneutikai ontológia híve, szintűgy számolnia kell azzal, hogy megfertőzi a hermeneutikus betegség. Amikor a tudományos megértés átalakulása a 19. században a filozófiát máig tartó identitásválságba taszította, ellenszertként a filozófia történetiesítése (Historisierung) kínálta magát: mint filozófia történet tudott az éppen akkor keletkező szellemtudományok körébe beilleszkedni, és így tudományos hírnévben reménykedni. Az elmúlt évszázad nagy filozófiatörténet-szeinek filozófiája mára csaknem feledésbe merült, és olykor az az ember benyomása, mintha arra maguk sem ugyanakkora súlyt fektettek volna, mint történeti kutatásaikra, melyek őket mindazonáltal egyértelműen tudósokként igazolták. Századunkban a filozófia filológizálásával hasonló a helyzet: valakit Y. „nagy” filozófus X. könyvének egy új interpretációja félreérthetetlenül filozófusnak jelöl ki, még akkor is, ha abban az értelmezőnek magának egyetlen filozófiai gondolata sem található. Gyakran az az ember benyomása, hogy az olysfélét, mint a saját gondolkodás, gondosan elkerülik, mivel ez „tudománytalan” lehetne, és akkor hogyan tudnának az értelmezettek igazságához vagy hamisságához tudományosan hozzáállni? A filozófia így boldogulását mint irodalomtudomány keresi; hát miért nem kereszteljük tulajdonképpen át filozófiai szemináriumainkat „filozófiai irodalomszemináriumok”-ra?

5. Hogy ma sok filozófus a saját filozófiai gondolkodás kockázata és veszélye elől a filológiába mint tudományba menekül, számos szituációban megfigyelhető. Ki ne kapott volna kongresszusokon és hasonló alkalmakkor reakcióként saját argumentációkísérleteire történeti-hermeneutikai kioktatást. Ami az embert eközben el tudja keseríteni, az nem a saját kisebbségére való rámutatás, hiszen azt még elviselhetné: hanem a fölényes hivatkozás a filozófia filológiai tudományosságára azzal a céllal, hogy a saját és a közös filozofálást elkerüljék. Az iskolákban és a filozófiai szemináriumokon rendkívül kényelmes filozófusként a szövegek mögé rejtőzni: a többi már a szöveg dolga. Ahelyett, hogy elismernénk, hogy sok mindent nem tudunk, és hogy vannak dolgok, amikről ugyancsak keveset vagy nem elegendőt gondoltunk, semmi sem kézenfekvőbb, mint azt mondani: „Kant, Prolegomena és ezzel basta!” Nos az ilyen filológiai pöffeszkedés ahhoz is hozzájárul, hogy a hatvanas évek tiltakozó megmozdulásai óta veszélyeztetett tanítók és tanulók közötti szerepkülönbséget újból egyértelművé tegye: ezzel nemcsak a közös filozofálástól kímélik meg magukat, hanem a tekintélyproblémától is. És maguknál a tanulóknál is hasonló terjed el. Sok egyetemista követelőzik szövegekért, mert akkor van valamijük, amihez az ember

tarthatja magát; Kanttal vagy Hegellel legalább mégiscsak van valami a kezükben, és sok tanítótól aztán még abban az elképzelésben is megerősítettnek, hogy a kezükben ezzel a filozófiát tartják. Ami azonban tanulóknál és egyetemistáknál érthető és megbocsátható, azt a mi szakmánkban tanítóknak semmilyen körülmények között sem szabad elnézni: nevezetesen ha a filozófia elől kitérünk a szellem- és irodalomtudományosságba.

6. A hermeneutikus betegség következményei a filozófia számára meglehetősen pusztítóak: filológiaiaként tálalva biztos lehet abban, hogy hamarosan általános megvetésben lesz része. Ha filozófiahallgatók hat-hét hermeneutikus szemeszter után arra emlékeznek, miért akartak kezdetben filozófiát tanulni, és hogy ennek az önálló gondolkodással valami dolga kellene hogy legyen, akkor az fog bekövetkezni, amit én magam tapasztaltam a hallgatók körében: az önálló gondolkodást a filozófiai szemináriumokon kívül, parkok padjain és kocsmákban fogják megkísérelni, és arra a jóindulatú megjegyzésre, hogy ugyanazt a dolgot Kant így és így látta és fogalmazta meg, így reagálnak: „Kérem, semmi klasszikus citátumot!” Melyik napra is kell hát az önálló gondolkodást elnapolni? Figyelemre méltó, hogy az ilyen hallgatók az önálló gondolkodás dolgában soha nem látnak szövetségest a klasszikusokban. A tantárgyként éppen csak most elfogadott filozófia mint újabb filológia diszciplína számíthat arra, hogy hamarosan újból el fog tűnni a középiskolák felsőbb osztályaiból (Sekundarstufe II.), nem is beszélve jövőjéről az egyetemeken, hiszen pusztán képzési intézményként nem tarthat nagy érdeklődésre számot. Az a filozófia iránti eleven érdeklődés, ami ma minden művelődési területen megállapítható, mindenesetre nem a hermeneutikus képzés iránti érdeklődés. Ami kérdéses, az a gondolkodni tudás (Denkenkönnen), az intellektuális önállóság megtapasztalása, az áttekintés (Überblick), iránykeresés (Orientierung), tájékozódni tudás (Sich-Zurechtfinden) egy kaotikusnak érzett kulturális jelenben, vagy mint Helmut Plessner mondja: az eligazodás azon hatalmak között (Sich-Auskennen in den Mächten), melyek saját életünket meghatározzák. Miért van hát, hogy a filozófusokat a nyilvános tanácsadási és döntési folyamatokban oly ritkán kérdezik meg? Azért, mert tőlük, akik visszahúzódtak az akadémikus, azaz szellemtudományos tekintélyesség homályos biztonságába, egyszerűen már semmit sem várnak: mi egyebet is lehetne még azoknak mondaniuk, akik az összes Kant-kommentárt ismerik.

7. Az itt elmondottak ellen várható kifogások kézenfekvők: itt úgy a derfús képzetlenség és az egyetemes impresszionizmus, mint a kifulladás aktualitás, a tradíció és a benne felhalmozódott gondolkodási tapasztalat megvetése érdekében emeltek szót; amúgy pedig semmilyen körülmények között sem illik a kollégák általános szidalmazása. Ezek a kifogások nem fogadhatók el: nem a filozófiában levő történelmi-hermeneutikai elemekkel, hanem a filozófia történelmi-hermeneutikaira való redukciójával szembeni fellépésről van szó ugyanis. Mindez a hermeneutikus-ontológiai ideológia és a filozófiában fellépő filológiai tudományosság fetisizmus (philologischer Wissenschaftlichkeits-fetischismus) ellen irányul, melyek mindegyike a filozófiaszabotálásba való átnövesséssel fenyeget. A történelmi-hermeneutikus helyes szerepe talán érthetővé válik, ha rávilágítunk, hogy egy filozófiai szemináriumon nem Kant vagy Aristotelés és azok művei kell, hogy a vizsgálat tárgyai legyenek, hanem azok a tényállások és problémák, amiket ők tematizáltak, és amik bennünket is illetnek. A filozófia filologizálá-

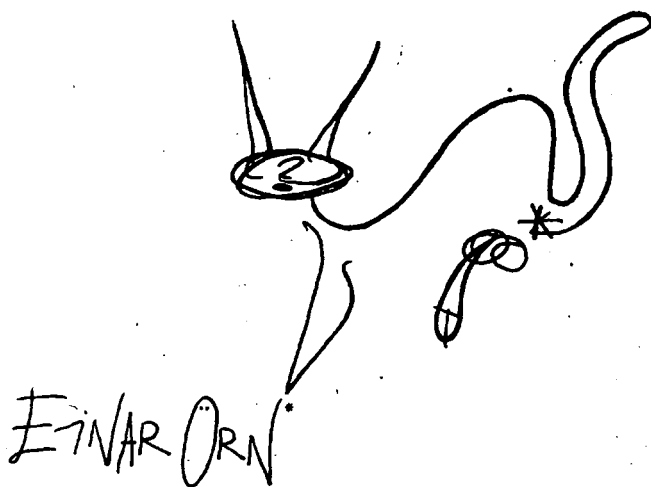
sa azonban az eszközt célnak teszi meg, a médiumot pedig a filozofálás tartalmává. Való igaz, hogy a filozófia tárgyát csak a szövegek közvetítése révén — legyenek azok történeti vagy jelenkori, írásos vagy beszélt szövegek — „bírnja”; ezért a hermeneutikai feladat (Geschäft) örökkétartó a filozófiában, de ennek nem szabad elterelnie a figyelmet arról a kérdésről, amelyről a filozófiában még mindig szó van. Az is egy leegyszerűsített képe lenne a hermeneutika szerepének, ha csak a múlt érvkészletének rendelkezésre bocsátását feltételeznénk róla a „lássuk, mit tudunk Leibnizből megérteni, és amit nem tudunk megérteni, azt nem is lehet megérteni” modell alapján. A tradícióval dialogikus viszonyban kell lennünk, és mindenekelőtt a történeti hermeneutika feladata azoknak a filozófusoknak, akik maguk már nem tudnak megszólalni, műveik értelmezésén keresztül dialóguspartnerként esélyt adni és úgy prezentálni őket, hogy tudjanak bennünket kritizálni, mi pedig tőlük tanulni. A filozófiai beszédsszituáció azonban egy dologról való dialógusból áll, míg a filológusok be szeretnék érni azzal, hogy szövegekről, és így másoknak egy dologról való beszédéről beszéljenek. Tekintettel erre, nem az a tárgya a filozófiának, amit Kant például az akarat szabadságról gondolt, hanem az akarat szabadság, és azután ajánlatos sürgősen megtudni, mit gondolt erről Kant. Akinek nincsenek kérdései a hagyományhoz a dolgokat illetően, annak a dolgokat annyiban kell hagynia vagy filológussá lennie.

8. Hogy mi következik módszertanilag ezekből a tézisekből, nem nehéz kitalálni. Nem kell úgy tenni, mintha a filozófiai igazság meghatározott könyvekben állna, amiket az embernek csak hermeneutikusan fel kell tárnia, hogy közel kerüljön hozzá. Az olvasnitanulást és a szövegek értelmezését tanítani és folytatni kell, mert enélkül nincs filozofálás, de ezt nem szabad a filozofálni-tanítással felcserélni. Tanítóként nem szabad a „nagy” filozófusok és szövegek tekintélye mögé bújni, hanem lehetővé kell tenni maguknak a tanulóknak annak megtapasztalását, hogy vannak nagy filozófusok és szövegek. Az embernek magának kell gondolkodnia, akkor is, ha az, amit gondol, talán nem nagy gondolat; nem a dilettantizmustól kell félni, csak a dilettantizmusban való megrekedéstől (Stechenbleiben), és ha tanuló és tanító azt hiszi, hogy nagy gondolatai vannak, akkor azokat érvekkel és, nem klasszikusok citálásával kell valódi nagyságukra redukálni. A történeti hermeneutikát nem kell lebecsülni, de igazolási kényszer alá kell vetni (unter Rechtfertigungszwang stellen), és nem pusztán tetszelegni benne; meg kell kérdezni a történeti hermeneutikusokat, miért kell, hogy nekünk is ugyanaz a hermeneutikai problémánk legyen, mint ami nekik van X. filozófussal. A továbbiakban filozofálnunk kell — beszédben egymással és a tradícióval — és mindig arra gondolnunk, hogy azoknak a filozófiai kérdéseknek a megoldása, amelyek ostromolnak bennünket, számunkra csak önmagunktól függenek és egyébként senkitől.

Fordította: Újlaki Tibor

„A rock korunk nagy költészete. A szó itt éppoly fontos, mint a zene, az ütem. Homérosz óta nem volt példa a költészet hasonló újjászületésére. Visszatérnek az frásbeliséget megelőző kor, a szóbeliség bárdjai. (. . .) A rock egyetemes világnyelv. A taglejtés és az üvöltés nyelve. A kommunikáció és a participáció nyelve.”

Marshall McLuhan (1911—80) kanadai szociológus nyilatkozata 1974-ből



DEUS: deus nem létezik. de ha mégis, akkor odafönn lakik az égben. a legpufókabb, legterebélyesebb felhő belsejében. fehérnél is fehérebb, tisztánál is tisztább. és engem akar. deus nem létezik. de ha mégis, azt mindig észreveszem. szellős szobájában készülődik éppen. egy finom mozdulattal lehúzza a kesztyűit. engem akar megérinteni. lehajtott fejjel ballagok egy aprócska utcán. meglazítom a gallérom, így már elég tág. egyszer találkoztam vele. nagyon meglepődtem. megfogott, és bedugott egy fürdőkádba. patyolattisztára mosott. igazán tisztára. hogy egy világmindenséget teremthess, meg kell ízlelned a tiltott gyümölcsöt. szia, mondta ő. szia, mondtam én. még tiszta voltam. deus nem létezik. de ha mégis, akkor szeretne leszállni arról a felhőről. először marcipán ujjak, aztán márvány kezek. csendnél is csendesebben, lassúnál is lassabban. nyúlnak felém. a gallérom elég tágas két kéznek is. a mellemet kezdi simogatni, majd lassan ereszkednek lefelé. és én még azt hittem, hogy már mindent láttam. nem is volt ősz hajú, még szakállam sem volt. csak oldalszakállam. csak oldalszakállam. meg egy huncut kis fürtje a homlokán. szia, mondta ő. szia, mondtam én. még tiszta voltam. patyolattiszta. nagyon meg voltam lepődve. mint ahogy te is az lettél volna a helyemben. deus, deus. nem is létezik. deus, deus.

(Fordította: Déri Zsolt)

(Grafika: Sugarcubes és Mendebaba Radmilla)

* EINAR ÖRN (sz. 1962) izlandi író, performer. Angolul, illetve izlandi nyelven publikál; saját bevallása szerint „perverz prózát” ír. Költő és festő barátaival együtt alapította a Sugarcubes nevű avantgarde popzenekart. Az 1988-as debütáló nagylemezükön elhangzó *Deus* első változata a szerző *Shitheap* (Trágyadomb) című kötetében látott napvilágot.

Hegyi Pál

Az ismeretlen angolszász epepeia újabb kalandja

Mi a rocker¹ most?²

A rock műfaja azokból a kivételekből áll, amelyek erősítik a szabályt. Nem csoda hát, ha valamennyi róla tévesen állított dolog ellenkezőjének hamisságáról is elmondható, hogy igaz. Vagyis a rockírás nem tudományos eredményeken alapul, hanem hóbortokon, s az itt következő írást is ekként kell olvasni. Igaz/nem igaz döntések helyett inkább tetszik/nem tetszik válaszokat kérek értelmezésem számára, mely egy speciális rock and roll-hallatot ajánl — kipróbálásra.

Úgy tartják, egyszer csak (körülbelül negyven évvel ezelőtt) megszületett a rock műfaja. Akkoriban már olyan dolgok voltak a levegőben, mint a kommersz és a művészi elkülönítéséből adódó problémák (vö.: a jazz-zel kapcsolatos szélsőséges álláspontok a korban); s egyáltalán a töredezettségnek és eklektikának lehetőségeivel terhes formátlanságai. Egy öntudatlan művészetben mindez ösztönösen volt jelen. A rock későbbi, kora ellentmondásait legszélsőségesebben reprezentáló műfajának nem annyira gyökere, mint inkább csírája és palántája a rock and roll. Ezt a fogalmat először negatív állításokkal kívánom definiálni elhatárolva így a rock köznyelve által sejtetett, illetve megegyezésesnek vélt (általam kisbetűvel elkülönített) műfaji megjelölésektől. Tudnunk kell azonban, hogy ezzel a beavatkozással önkényesen fiktívvé alakítottuk fogalmunkat (így legalább az olvasás idejére bizonyosságot teremtve a magunk számára). A rock and roll műfajához hozzátapadt valamennyi megjelölést (gospel, bebop, twist, rockabilly, rock and roll, rhythm and blues, hard rock, heavy metal, punk, underground, pop. . .) elvonva ebből az agyontágított halmazból az így előre körülhatároltlan magot csupán orientáló jellege miatt nevezem el Rock & Roll-Hard Rocknak. Ezzel azt szeretném kifejezni, hogy egyrészt ez a fogalom nem fedhető le Little Richard vagy a Deep Purple zenéjével; másrészt, hogy véleményem szerint a Rock & Roll-Hard Rocknak — egyelőre pontatlanul fogalmazva — valami olyasmi az alapvető és eredeti (tehát a rock and roll korához és stílusához tartozó) meghatározottsága, amit ma hard rocknak nevezünk. Ez azonban apai örökség. A Rock & Roll-Hard Rock anyja a blues: innen a kapcsolat valamiféle ősi kollektív tudattal. Ez semmi mást nem jelent, mint kontinuitást, eredetet: egy műfaj nem születhetik a semmiből. A rock zabigyerek, az apaság megállapítása nehéz: talán az az urbanizált, modern szituáció, ami nélkül nem élhetett: a koncert. A Rock & Roll-Hard Rock tehát mindenekfölött akció, „mindenfajta dokumentáció csupán megismételhetetlenségének bizonyítéka”

¹ „Rocker n 1/b bukfencező játékszer” Ország László: Angol—magyar szótár, II. kötet.

² 1990. október

(Molnár Gergely, SPIONS). A mi nemzedékünk az eredeti élményről semmit sem tudhat. Annak centrális (nem provinciális), naiv megnyilvánulásaiiban valójában csak kevesen vehettek részt. A műfaj kezdeteit negyven évvel ezelőtt, a Rock & Roll-Hard Rockot olyan tíz-tizenöt évvel későbbtől számíthatjuk. Ez utóbbi mára már nem létezik. Gyakorlatilag öt-tíz év alatt elvesztette eredeti létét, naivitását, s azóta csupán emlékezik. Megalkotói ma középkorú férfiak, nők (vagy azok lennének, ha élnének) és zenéjük, ha van, „nem szól senkinek”.³ Természetesen a rock műfaja nem halt meg. Újra és újra megtermékenyül a Rock & Roll-Hard Rock emlékeitől; illetve az alapvető meghatározottság eszközeitől segítve, terhétől elnehezítve „úttalan utakra” indult. Így többek között létrehozott egy új, teljes értékű művészi formanyelvet is. De hát miért kellett meghalnia a Rock & Roll-Hard Rocknak?

A Rock & Roll-Hard Rock egyetlen lehetséges eredeti megnyilvánulási formájának, a koncertnek elemzésével próbálunk meg eljutni a válaszhoz, s egyben a fogalom pozitív definiálásához. A koncertet három szempontból vizsgálhatjuk: az együttes tagjainak zenei akcióiban, a színpadon játszódó cselekményekben, illetve a közönség reakcióiban. Az ezekre irányuló elemzést az eszközközpontúság, a nemiség, és a küzdelem/harc fogalmai fogják segíteni.

A zenei megszólalást tekintve a technicizáltságot az elektromos hangzás, a torzítók használata; a szerkezetet illetően a riffek, a szólók (szélsőséges formái, mikor teljesen önállóan, a zenei háttérből, hangnemből kitörve szólalnak meg), és a torokrepesztő énekesi teljesítmény jelentik. A zenei nemiség formálói a hűrpörgetés, illetve -nyújtás, a sikolyok, a lihegés, és a frikciós ritmus mint zenei alap. A hangszerek, illetve az ének és a gitár párbajai a küzdelem fogalmából táplálkoznak.

E performance színpadi akcióiban a zenész behelyettesíthetővé válik hangszerével (az énekes a mikrofonnal/mikrofonállvánnyal), amely immár szimbólum, így akként is kezelendő (ha például az önpusztítás ideológiája kerül kapcsolatba a Hard Rockkal, hát pusztuljon a hangszer). Ugyancsak jellemző a pózolás hangszerrel, mikrofonnal, a különféle zsonglórmutatványok (dobverőpörgetés, szóló gitárral a fej mögött), sőt torna-mutatványok is (bakugrás, spárga, *bukfenc*, céltalan futás a színpadon). A nemiség szorosan összefügg a tárgyközpontúsággal (szeretkezés mikrofonállvánnyal, gitárral), és a színpadi mozgással, valamint idetartozik még az image is, ami elsődleges argumentuma a zenésznek, s szintén behelyettesíthető vele (a hosszú haj, a fekete szín, az extrém öltözködés, vagy éppen a meztelenség). A totális színpadi akció harc- és küzdelemjellege világosan érzékelhetővé válik a gitárhős és a frontember kifejezésekben. A színpadi mozgás ismét felsorolható, valamint a színpadi interakciók is (a zenészek egymást heccelik), és olyan szélsőséges agressziók is, mint a színpad felgyújtása, és a technikai felszerelés (erősítők, hangfalak) rombolása.

A közönség reakcióiban valamiféle imitációs rendszer, a színpadon történetekkel való teljes azonosulás figyelhető meg. Ennek alapja nem más, mint a teljes feloldódás az akcióban, az extázis színpadon innen és túl. A Rock & Roll-Hard Rock per-

³ L. Nagy Zsuzsa cikkét a Magyar Napló II. évfolyamának 38. számában.

formance-ban jelenlétként és hangulati tényezőként szétáradó fizikai részvétele mellett a befogadó saját művészi jelenlétét is érzékeli. A közönség mozgásával, kezével a gitárjátékot, a dobolást, a billentyűs ujjmozgását imitálja. Végigénekel egy koncertet, holott maga sem hallja saját magát. A koncert alapvető szexuális töltöttsége nem korlátozódik a színpadra (a buli szó ennek a fokozott, zene, alkohol, drog által kiváltott érzelmi hatásnak az elvárását jelzi), a koncerteken megesett szeretkezések az ilyen izgalmi állapot fizikai beteljesülései. A határok művészi valóság és az éppen adott szituáció között elmosódni látszanak. A harc fogalmát a közönségre vonatkoztatva az előbbi megállapítás megerősödik, hiszen a csápolás, fejrázás, ugrálás, verekedés, és pusztán bizonyos embersűrűség már önmagában is csatamezővé változtat bármilyen helyszínt.

Az elemzés eddigi menete szándékom szerint megvilágította, hogy az itt felsorolt tények valamennyien jól beilleszthetők a Rock & Roll-Hard Rock saját maga kialakította toposzrendszerébe. A toposz kifejezést kimondottan szorosán, eredeti jelentésében használok: valamilyen közösség által közismertnek, megegyezésesnek elfogadott ismétlődő motívumot értve alatta. Most, hogy ez a fogalom előkerült, úgy tűnhet végképp eltávolodtunk eredeti célunktól. Valójában az történt, hogy a miért halott? kérdés megválaszolására tett erőfeszítéseink első állomásaként arra kaptunk választ: mi volt. Segédfogalmainkról (technicizmus, szex, harc) kiderült, hogy központi szerepűek. A hozzájuk kapcsolódó toposzrendszer a blues közvetítő közegeből táplálkozva a koncert szituációjában kialakult szerencsés konstelláció hatására létrehozott egy olyan művészi közlésformát, amely éppen mert oly sok körülmény egybeesését igényli, ritkán adatik meg. A Rock & Roll-Hard Rock eredetéből merítve megteremtette az egyetlen, akcióban létező eposzi nyelvet a huszadik század harmadik negyedében. Ellentétben más, az eposz továbbélését bizonyító jelenségekkel (a szórakoztató irodalom bizonyos része, egyes kommersz filmek), a Rock & Roll-Hard Rock rendkívül közel áll az eposz eredendő természetéhez, mert ha nem is orális, de auditív, és főképpen: előadásában él. Természetesen a különbségek az ógörög epikum és e között az eposzi nyelv között léteznek. A civilizációs folyamat egy másik állomásán még a hasonló szerepű elemek sem lehetnek hasonlóak, jelentésük alapvetően különbözik. A koncert veszi fel a héroszok korának jelentését: ez az egyetlen kiemelkedés az immáron rozsdásvaskor folyamatos süllyedéséből. A közönség a közösséggé (!) válik, míg a zenészek maguk a héroszok. Mint már megállapítottuk az eposz toposzrendszere egyrészt a színpadi mozgásban feleltethető meg a Rock & Roll-Hard Rocknak, másrésztől zenei formanyelvvé alakulva jut el közönségéhez. Menelaosz harcban-erős hangja süvölt dürokbán, pentatón hangsorokban, szekund, kvart és kvint akkordmenetekben. A zene kompozíciója eposzain elnagyolt, önismétlő és monoton: az E-dúr diktatúrája. Az új héroszok korának embere képes élvezni azt a zenei enumerációt, amelynek epikus őst az eposzban már rég nem. A hérosz számára a közösség/közönség a benne létező hírnévén (vagyis az eposzi hír új fogalmán: a fame-en keresztül) válik mindennél fontosabbá, elsőrendűvé, akár az önpusztítás árán is („halj meg és nagy leszél!”). A közösség pedig eggyé válik bizonyos értelemben a választott együttesel, erre utal a

groupie-k gyűrűje, s az, hogy az együttes által képviselt igazság közvetlen hitelt nyer. Ez az oka a művész által sokszor művész volta miatt nem teljesíthető, vagy éppen hogy csak így élhető, hirdetett életforma (egyik napról a másikra) tömeges felvállalásának. A képviselt igazság azonban lényegét tekintve mégsem szövegszerű, ez az eposzi megnyilvánulási mód hangsúlyozottan nem epikus. A szövegnek csak mint hangalaknak van jelentősége. A Rock & Roll-Hard Rock együttesben a zenét a gitárhős, a szöveget az énekes frontember írja. Eposzian didaktikus és szigorú felosztás ez. Ezt az eposzt pedig a gitárosok írták meg. A szöveg csupán csak egy (persze pontosan kikevert) hangszín a többi hangszere mellett. Ezt legjobban a nem angol anyanyelvű érti meg, akinek közvetlenebbül adatik meg az eredeti Rock & Roll-Hard Rock megismerésének lehetősége, hiszen a meg nem értett angol sorok számára valamilyen kizárólagos, csak egyetlen konkrét szituációra szóló ünnepi nyelvet jelentenek. Az angol szöveg mitikus nyelvmágia alapjává válik.⁴

Ez a műfaj azonban, amelynek valóságos eredeti értelmét és jelentését az frás megpróbálta feltárni, mára már nem létezik. Az eposz revival-je mindössze percnyi életű lehet abban a században, amely annyira kegyetlenül bánik el valamennyi olyan jelenséggel, amely viszonylag sok ember közös, nem teljes egészében fogyasztói együttműködését kívánó ideák lényegi megvalósítására tör. Naiv korszakának végetértével a Rock & Roll-Hard Rocktól valamennyi jellemzője elidegenedett. A teljes, nagy tabló darabokra tört mozaikjait az eredeti kép jelentése nélkül örökölni hagyva az elkövetkező nemzedékek számára. Úgy tűnik, a rock eddig el nem készített definíciója, az a meghatározás, amely el képes különíteni minden más zeneművészeti tevékenységtől, legfeljebb ha (zenei és előadóművészi értelemben véve) technikai jellegű és formai megszorításokat tartalmaz. Ez a műfaj a művészi tevékenység számára csupán egy speciális anyagot jelent. A kommersz nagy számainak törvénye alapján ezzel az örökséggel leginkább csak tisztességtelenül, fosztogatók módjára bánunk. Van azonban úgy is, hogy nem így: csakhogy ilyenkor nagyon kivételes esetben halljuk a hard rockot emlegetni. Van úgy, hogy így meg úgy is; s ez a hintapolitika alapvető jellemzője a rocknak. Létezik azonban egy negyedik lehetőség. Ennek felbukkanása, aktualitása fog választ adni az alcímbe feltett kérdésünkre.

Úgy vélem, a rock túlbujánzása párhuzamba hozható a művészettörténet manierizmusaival. Ezekben a korszakokban olyan erőssé válik a hagyomány, hogy úgy tesz már mindent megírtak, nincs új a nap alatt. Az ilyen stílusirányzatok számtalan jellemzője közül az egyik az invenció, az eredetiség fogalmának átértelmeződése. A zsenikultuszokban kiteljesedett ihlet helyett, az alkotó a mesterségre helyezi a hangsúlyt. Az eredetiség a hagyomány elemeinek meghívásában, variálásában, egyáltalán a velük való szembesülésben találja meg önmagát. Az analógia könnyen követhető. A Rock & Rollt megírták, nincs mit írni rajta. A feladat idézni és ezzel felidézni. Mégis

⁴ Ez nem jelenti azonban a rock műfajára nézve a szöveg elhanyagolását. Éppen az angol nyelv izoláló tulajdonsága lehet az egyik kiváltó oka annak, hogy később megszülettek a kifejezetten szövegcentrikus rockzenék, így avatva a rockot tökéletes médiumává, illetve egyenrangú anyagösszetevőjévé bármilyen nyelvű szövegnek.

miben van tehát akkor az invenció? Az írás elemzésrészében felvázolt Rock & Roll-Hard Rock képet természetesen hiába is kérnénk számon teljességében bármelyik együttestől is azok közül, akik megalkották. Azoknak a tevékenysége, akik az élő, szervesen alakuló folyamatban vettek részt, nem köthető minden elemében a rájuk ragasztott címkéhez. A természetesség mindig is a hibát, a szabálytalanságot vonzza. Nekik nem sikerülhetett, céljuk sem lehetett saját művészetük esszenciális sűrítése. De sikerülhet ez az utódok tudatosságának. A Cult 1987-es *Electric* című lemezén a Rock & Roll-Hard Rock zene hallható, az egyetlen huszadik századi auditív eposzi nyelv, mely immáron nem lehet más: emlékezés a Halottra a soha nem volt teljesség felmutatásával. A cél az eredeti, naiv érzés tudatosítása: a művészet imitációja. A tudatosság megkerülhetetlen, hiszen ez a zene az eposz zenei újraélesztésének újraélesztése. Már maga az a tény is, hogy éppen egy dokumentálhatatlan műfajról készül nagylemez, ezt jelzi. Nem mintha nem készültek volna húsz évvel ezelőtt hard rock lemezek. Ám amíg ezek a zenei anyag rögzítései voltak, s mint ilyenek — hitem szerint — halvány lenyomatait a koncertélménynek, addig a Cult-lemez, eltérő művészettörténeti pozíciójából következően, létének pusztá tényével rögzíti — hogy lehetetlen rögzíteni. Az album gyakorlatilag Kinks-, Rolling Stones-, Led Zeppelin- és AC/DC-számok riffjeiből áll; a Rock & Roll-Hard Rock hangulatát, lendületét legjobban megragadó, Steppenwolf-dalt, a *Born To Be Wild*-ot, pedig teljes egészében idézi. A hangszerelés, az ének puritán, a szólók egyszerűek, letisztultak, lassú szám egyáltalán nincs, mindent a lendület ural. Nem lehet tudni, ez a teljesítmény mi inkább: a művész nagyszabású küzdelme, virtuóz emlékezés, vagy pedig lélegzetelállítóan bravúros cirkuszi bűvészműtatvány. A Cult együttes ugyanis eljátssza azt, hogy Rock & Roll-Hard Rockot játszik.

Országh László szócikke tehát pontosnak bizonyult.

Patti Smith



Déri Zsolt

A rock'n'roll niggerei

— fejezetek a New York-i undergroundból —

je suis une bête, un nègre — Rimbaud

a nigger nem a bőrszínt jelenti, hanem a DÖGVÉSZT ideje a szót (a művészetet) újraértelmezni — nigger a földnek összes mutánsa minden újszülött aki szemöldök s mandula nélkül jött a világra — túl a logikán — matematikán politrúkkön keresztségen minden mozgásbetegsége — nigger mindenki aki csak túllépi a klasszikus formákat — kétség nélkül félelem nélkül — aki felkel és fellázad felülemelkedni tud most mint ahogyan arthur rimbaud aranykeménységű ritmust verve ki a puha szarból — kígyóként tekergő fénykönnyű nyelvvel gözölgő gerinccel sugárfegyverrel pásztázó sziszegő rézfej¹ fehér zománcú szemekkel nedvesen és fényesen ragyogó vegetáción keresztülgördülő korona rubintruha ajkad összehúzza suttogva tapasztva sebes combokra selyem út jel poroszul rázva a gyönyör tejgubóit kifakasztva új nyelvekből fordítok új gyalázat-rock'n'rollt s szerelmet korbácsolok a nyelvemmel én a nigger.

Patti Smith, a New York-i költő-énekesnő 1974-ben hányta papírra ezeket a lüktető sorokat. A *nigger* szó kimondásával darázsfészekbe nyúlt, hiszen kevés olyan kifejezés van az amerikai angolban, mely annyi indulatot szítana fel, mint ez a megvető és kegyetlen elnevezés, melyhez több évszázadnyi vér és könny, szenvedés és megaláztatás tapad. Ennek sokkjára építette kiáltványát, melyben újradefiniálja a művész(et) szót, amire szükség is volt, hiszen egy új, virulens szubkultúra volt születőben, mely ugyan Manhattan szemétdombjairól nőtt ki, mégis hamarosan megfertőzte az egész Nyugati Világot (sőt a Keleti Világ nyugati csücskét is). Egy maroknyi margóra szorult fiatal művész nekilátott megteremtteni a 80-as éveket. Eszközeikben nem válogattak, akármilyen megfelelt nekik: költészet, képzőművészet, film, színház, balett, performance, kortárs vagy rockzene — illetve ezek bármiféle kombinációja.

A mozgalom jelentősége közvetlen tömeghatásán messze túlmutat: Csak a századelő avantgarde-jához fogható. Művészforradalom. A Nyugati Kultúra Utolsó Fellángolása.

Az előző évtized pop art uralta színterével ellentétben a 70-es évek undergroundjában már nem a vizuális, hanem az auditív művészetek játsszák a vezető szerepet. Az alábbi összeállítás, a változás fő motorját, az addigra ugyancsak nagykorúvá vált rock'n'rollt kísérli meg bemutatni.

¹ Amerikai csörgőkígyófajta is (*copperhead*).

PRE

1964. Míg a Beatles a hamvas szerelemről énekel és a Stones első szexi bluesait próbálgatja, addig New Yorkban egy középosztálybeli zsidó fiatalember, egy bizonyos Lou Reed nevű autodidakta gitáros megírja *Heroin* című dalát. A Syracuse egyetemen tanul irodalmat, míg ki nem dobják. A következő évben zenekart alapít a walesi származású hajdani csodagyerekkel, az avantgarde muzsikában jártas multiinstrumentalista John Cale-lel. Kezdetben underground némafilmek vetítését kísérik, gyakran a vászon mögött ülve. Nevük egy szado-mazo-pszeudo-riportkönyv címétől ihletve Velvet Underground (*Bársony Földalatti*).

Andy Warhol, a pop art pápája beszippanlja őket mindenki számára nyitott, Factory (*Gyár*) nevet viselő műtermébe, és bevonja az együttest *Uptight* (Feszült), majd *Exploding Plastic Inevitable* (Elkerülhetetlen Műanyagrobbanás) címen rendezett multimédia-show-jában, melyben úttörő módon kombinálja a szimultán film- és diavetítést, a táncot, a rituális színházat, a közönségprovokáló happeninget, illetve a fülsértő rockzenét és -szövegeket. Ez utóbbi komponenszt a Velvet szolgáltatja fekete bőrökbe és sötét napszemüvegekbe öltözve, gyakran a közönségnek háttal játszva, míg alkalmi énekesnőjük, a Fellini *La Dolce Vita*-jának bohém báját magával hozó hajdani top-model, Nico valkúri hangon énekel néhány dalt — talpig fehérben.

Mikor egyik este ellopják dobfelszerelésüket, a dobos lány(!), Moe Tucker kukát visz fel a színpadra, és azokat püföli. Szimbolikus pillanat: a *hulladékrock* születése. Az első igazi értelemben vett modern zenekar, a Velvet a rockgyökök és az avantgarde ötvözésével önálló stílust teremt, Reed pedig nagykorúvá teszi a dalszövegírást, elsőként emelve be a Romlás Virágait, az erőszak, a kábítószeres és a perverziók témáját a zenébe. Korai szövegei felett professzora és ivócimborája, a tragikus sorsú irodalmár, Delmore Schwartz nyers stílusa, a beatapostol William Burroughs bizarrsága és Shirley Jackson novelláinak hátborzongató realizmusa lebeg.

Várom az emberem

Várom az emberem

Huszonhat dollár a kezemben

A 125. utcában

Mocskos betegen, mindjárt végem van

Várom az emberem

Hé, fehér srác, gyorsan hordd el magad!
Hé, fehér srác, a nőinkre fáj a fogad?
Oh, dehogy, uram, bocsásson meg nekem!
Csak egy drága jó barátom keresem
Várom az emberem

Már jön is, talpig feketében
Nagy szalmakalap a fejében
Hiába vagy pontos, mindig ő késik el
Az első, mit megtanulsz: rá mindig várni kell
Várom az emberem

Be egy bérházba, a harmadikra fel
Mindenkiki szurkál, de kit érdekel?!
Nála az anyag, az édes szerető
Majd szétrobbansz már, érzed, sürges az idő
Várom az emberem

Bébi ne arénázz, ne ordíts! Csak nyugodtan!
Rendbe jöttem, már minden oké, ugye megmondtam
Remekül vagyok, így már mindjárt más
Holnap újra várok, de az egy másik folytatás
Várom az emberem

(A fenti dal, a Warhol bábáskodásával felvett legendás *The Velvet Underground And Nico* című album legmarkánsabb száma a 60-as évek elejének New Yorkját idézi, ahol a fehér srácoknak még a négerek lakta Harlem negyedbe kellett járniuk, hogy heroinhoz jussanak.)

1967. A hippik nagy éve. Gyöngysorok és tunikák. Virágok. Hosszú HAJ. Szeretetvallás és szeretetzene. . . És kemény üzlet. A fiatalok által teremtet, de gátlástalanul kihasznált, naiv „ellenkultúra” ellenében is kialakul egy szűk (avantgardista és/vagy anarchista hagyományokat követő) irányvonal. Kevesen vannak. A hippiláztól sújtott Nyugati Parton Frank Zappa² és a képzőművészként is jelentős Captain Beef-

² „Nincs az a torz akkord, ami ellensúlyozná azt a sok szart, amit a kormány véghezvisz a nevünkben!” (F. Z.)

heart³, a Keleti Parton is csak a Velvet és (némi engedménnyel) két szabadszájú anarcho-terrorista detroiti banda, az elszántan politikus MC 5 és az Iggy Pop vezette, reménytelenül apolitikus Stooges.⁴ Míg az MC 5 inkább San Francisco és Chicago felé kacsingat (részt is vesznek a 68-as nagy chicagói tüntetésen, ahol ők szolgáltatták a gumibotalávalót), addig a tehetetlen dühét öndestruktív akciókban levezető és gyilkos erejű dalszövegeit ösztönösen, rögtönözve alkotó Iggy inkább a közeli New Yorkból, ahogy az ottaniak nevezik, a Nagy Almából harap inspirációt, az első Stooges-lemez produceréül pedig sikerül John Cale-t megnyernie.

A Velvet 1970-ig, a gyorsan puhuló MC 5 72-ig működik, a néhány haláleseten, személycserén és idegösszeroppanáson átveregző Stooges sem éli sokkal túl az *ars poetica* számba menő 1973-as *Raw Power* (Nyers erő) felvételeit. Funkciójukat teljesítették, segítettek „gyökerestől kiirtani a 60-as éveket”.⁵

(Köztük és 1974 art-punkja között — a szinte csak magának zenélgető bostoni Jonathan Richman & The Modern Lovers mellett — az egyetlen összekötő kapocs a New York Dolls. Színes göncök és bőrök, hosszú, göndör hajak, viszont lüktető, nyers rock'n'roll és szabadszájú szövegek szemétkukákról, metrókocsikról, ribancok-ról és nagyvárosi neurózisról. Törzshelyük a Mercer Arts Center, ahol gyakran „előzenekaruk” egy Lou Reedet idéző figura, a később íróként és kritikusként is népszerű Elliott Murphy, vagy egy fiús alkatú, csúnya, de nagyszájú költőnő: Patti Smith. . .)

PUNK

1974 húsvétja. filmbemutató new york cityben. ladies and gentlemen: the rolling stones. valakitől kaptam egy csokor tigrisliliomot. édes kicsiny virágok. emlékszem az illatukra, saját boldogságomra és izgatottságomra, míg a filmet néztem. gyönyörű éjszaka volt. az ígéret éjszakája. emlékszem, úgy voltam öltözve, mint baudelaire. egy régi élet utolsó lehellete, egy új korszak kezdete volt ez. a moziból jövet leintettünk egy taxit és a belváros felé indultunk, egy cbgb nevű klubba. . .

Helyben vagyunk. És épp időben.

Az epicentrum a CBGB klub a Boweryn. Ez a múlt században még oly divatos, a mai Broadway-hez hasonlóan elegáns éttermeknek és színházaknak otthont adó alsómanhattani sugárút napjainkra New York egyik legszegényebb, leglerobbantabb kör-

³ „Ahhoz, hogy valakiből zseniális muzsikás váljék, elég ha megragad egy hangszert, és beleönti a lelkét.” (C. B.)

⁴ „Mi vagyunk a legkeményebben dolgozó zenekar a szakmában, nem érdekel, ha nem mi vagyunk a legjobbak!” (I. P.)

⁵ Iggy Pop (1977).

nyékévé vált, noha alig néhány lépésnyire/köpésnyire van a sikkesen bohém Greenwich Village-től, az egzotikus Kínai Negyedtől vagy a kirakatgazdagságú Second Avenue-től. Szeméthegek, törött búrájú lámpák, szegény házak és szegényházak, éjjeli menedékhelyek és apró, lepusztult krimók. Ezek egyike a hajdani „szelíd motoros”, Hilly Kristal vezette CBGB (*Country, Blue Grass and Blues*), mely 74 tavaszától megnyitja kapuit az új hangzás- és gondolatvilágot teremtő/képviselő, máshonnan kiszorult (vagy be sem jutott) zenekarok és koncertről koncertre gyarapodó, főleg diákokból, értelmiségiekből, radikális művészekből és egyéb békétlenekből álló közönségük előtt, akik megteremtik saját szubkultúrájukat, mely a PUNK (kb.: *ócska, szemét, kurva, semmirevaló*) nevet kapja. A mozgalom vadzszenije és koronás királynője Patti Smith.

PATTI SMITH. 1946. Chicago. Gyermekkor: New Jersey. Szigorú, vallásos nevelés. A lázadó. A család fekete báránya. Szex, drogok és rock'n'roll. Festészet. KÖLTÉSZET! Rimbaud, Verlaine, Baudelaire. Burroughs. Dylan, Morrison. RIMBAUD! New York. Underground. Underground filmek, underground lapok. Kritikák. Versek. Verseskötetek. Lenny Kaye gitáros. Közös felolvasóestek: *Rock'n'Rimbaud*. Richard Sohl zongorista. Fellépések a Mercer Arts Centerben. A CBGB-ben. Közben az első kislemez: *Piss Factory* (Húgyüzem)/*Hey Joe*. „Erkölcstelen” és felkavaró. Újabb fellépések. Ivan Kral gitáros. Jay Dee Daugherty dobos. PATTI SMITH GROUP!

„jézus meghalt valakinek a bűneiért de nem az enyémeért” — ez 1975-ös debütáló nagylemeze, a HORSES (*lovak, heroin*) első sora. Az ezután következő 43 perc a rocktörténet egyik csodája. Patti szaval és énekel, lüktet és kántál, sír és üvölt, átkozódik és könyörög, öklével üti a mellkasát, közben sarkaiból fordít ki és alakít át szinte a felismerhetetlenségig olyan klasszikusokat, mint a *Gloria* vagy az *Ezer Tánc Földje*, ahogy tette azt a *Hey Joe*-val, s majd fogja tenni a *Várom az emberemmel* és még sok mással. A hulladékrock megdicsőülése, a nyers rock'n'roll és a költészet gyilkos összecsapása, szilaj szeretkezése és egymásba folyása. Egy ágyán heverő fiú és egy gúnyosan letekintő angyal, vénákban rohanó, lángoló orrú, vad lovak, egy torokhoz közeledő penge, sugárban kiömlő vér — és egy nő, aki mindezt megénekli. A hangszerek csak őt szolgálják, neki szolgálnak.

A lemez producere John Cale.⁶

Ettől kezdve öt éven át Patti Smith nyílt seb a rock'n'roll testén. Ő a lelkével műveli mindazt a borzalmat, amit Iggy Pop a testével („mi a művészet? . . . önkeresztrefeszítés”). Egyik kulcskifejezése a „total abandon”, a teljes odaadás. Számára csak így élhető át, élhető meg, fogadható be és fejezhető ki hitelesen a világ, a szex, a művészet⁷ — minden. Komolyan hiszi, hogy „a rock'n'roll a legfelső és leguniverzálisabb kifejezési forma az elvesztett nyelv (a bábel előtti idők óta)”, komplex művészet, amely már saját mitológiát is teremtett. Ő maga is fétisként őriz és használ egy Fender gitárt, melyen egykor Jimi Hendrix játszott.

⁶ „Valójában nem is John végezte a produceri munkát, hanem mi magunk. A jelenlétével segített.” (P. S.)
⁷ „A jó művész folyton a cipzára körül matat.” (P. S.)

Patti egyedülálló módon alkalmazza a dalszövegben rejlő lehetőségeket, hajlítja és alakítja, a hangjegyek közti résekben malterként használja a szavakat. A rock médiumát felhasználva olyan dalokat mer és bír előadni, mint senki más; olyanokat, mint a *Pissing In A River* (A folyóba hugyozok), a 76-os RADIO ETHIOPIA-nak s talán magának a rocktörténelemnek legfelkavaróbb balladája.

Patti Smith emellett tucatnyi verseskötet szerzője.

„Költészete gyűlölettel teli lázadás minden társadalmi megkötöttség, előítélet, a vallás, a polgári morál ellen. A tudat alatti ösztönök felszínre tárása, merész asszociációi, látomásszerű, szimbolikus képei, a szavak zeneiségét, hangulati értéküket kiaknázó trásművészete. . . ”⁸ — nos, igen, a fenti idézet egy Arthur Rimbaud-ról, nem pedig Patti Smith-ről szóló szócikkből való, ám akár őrá is vonatkozhatna. Patti ugyanis Rimbaud lánya és asszonya, csábítója és szajhája, médiuma és méltó utódja, talán csúnyább szájú, szilajabb és vadabb, a formákat szabadabban kezelő. Líráját gyakran önti/fecskendezi szabadversbe.

1977-ben egy súlyos baleset hónapokra ágyhoz köti. A hosszas szünet és elmélkedés eredménye a következő évben kiadott *EASTER (Húsvét)*, máig legnépszerűbb lemeze. Ehhez fűződik egyetlen világslágere, a Bruce Springsteennel közösen írt *Because The Night* (Mert az éjszaka), mely — a sors fintora — leggyengébb számainak egyike. Hallható viszont a nagylemezen legmarkánsabb koncertdala, 1974-es kiáltványának zenei esszenciája.

Rock'n'roll-nigger

bébi ócska kurva a család szégyene
jó nagy de nő még kell neki a siker
bébi már kapott de még több kellene
bébi bébi bébi egy rock'n'roll-nigger

nézz csak körbe ugye látod
egy rézhullámon suhansz el
ugye tetszik a világod
ígérd meg hogy jó leszel

a társadalmon kívül — ott kinn várnak engem
a társadalmon kívül — odakinn a helyem

⁸ Új Magyar Lexikon 5. kötet, 577. old. (1961)

bébi ócska ringyó fekete bárány
tudod naggyá lett de még kell neki a siker
ujja a ravaszon míg a kezében a fegyver
bébi bébi bébi egy rock'n'roll-nigger

a társadalmon kívül – ott kinn várnak engem
a társadalmon kívül – ott megtalálász engem

akik szenvedtek megértik a szenvedést és kezük nyújtják
a pusztító vihar termékenységet is hoz
áldott minden fű fa és virág mely fényben születik

eltévedtem a gyönyör völgyében elnyelt a végtelen óceán
elmerültem egyre mélyebbre szívem szerelmet hányt reám
elmerültem – hogy mi az ára – lehet az ára akármí
elmerültem – ez lett az ára – így lettem társadalmon kívüli

jimi hendrix – ő egy nigger
de nagyanyó és jézus is
jackson pollock – ő is nigger
nigger nigger nigger nigger nigger nigger nigger nigger

(Csak három név, mégis itt van mindenki: a rock panteonjából Hendrix, a vallásból Krisztus, a képzőművészetéből a földre fektetett vásznaira örült megszállottsággal festéket csorgató Pollock. A költészetéből pedig – reinkarnációján, az énekesnőn keresztül – maga Rimbaud. A *nagyanyó* sem csak az ősökre utalhat, de Grandma Mosesre is, aki őserejű, naiv képeivel robbant be a festészetbe az 1930-as évek végén, noha csupán akkor, 78 esztendőskorában, egy farmer feleségeként leélt, kemény munkával telt évei után nyúlt először ecsethez. Mindannyian különlegesek. Megkövezettek, kiteszítottak, keresztre feszítettek. MÁSOK. Öntörvényű zsenik. Niggerek.)

Az EASTER koncepcióján érezhető a hit térnyerése. Elhangzik egy feldolgozás: a rock és a kereszténység szimbólumait egymásba mosó 1967-es angol film, a *Privilege* (Kiváltság) betétdala, közepén a 23. zsoltárral. A lemez címadó számában és a hozzá írt jegyzetekben pedig ismét felbukkan Arthur, a saját istenét kereső rebellis.

Frédéric és Arthur Rimbaud elsőáldozóként



húsvét

vagyok a kard / a seb / a szégyen foltja
káin gyűlölt dicsőült porontya

a káin szó jelentése munkás... gyilkos...
aki lesújt... kovács.⁹ a kovács a legnyomorultabb és
legáldottabb. képzelj két ilyen kovácsot arthur és frédéric
tekintete mögé. egy vándor és egy vagabund. mindketten
csacsogásra és csatázásra ítéltettek. a térkép szíven vagy
az üveg száján át.

⁹ Angolul: smith.

egy reggel, mintegy száz évvel azelőtt, hogy little richard a rock'n'roll-lal megkeresztelte volna amerikát, arthur és frédéric húgaikkal, isabelle-lel és vitalie-val charleville utcáin bukdácsolnak, kék ruhájuk ujján fehér szalaggal, hogy részesüljenek az elsőáldozás szentségéből. már majdnem a templomhoz értek, mikor arthur kivált a menetből és arra biztatta a többi rimboud gyereket, hogy jöjjenek, szaladjanak vele át a mezőn, el a kápolna mellett, aztán le a hídról, bele a folyó hideg, partok terelte vizébe, mely krisztus vérenek meleg, parttalan tengeréhez vezet.

Szintén Rimbaud bohém lázadásának bélyegét viseli homlokán két másik poéta, Tom Verlaine és Richard Hell. Bandájuk, a Television a CBGB első törzsenekara. Tom szeretője és munkatársa Pattinek; a HORSES felvételeinél is segít. Kezdetben együtt árulnak egy könyvesboltban versesköteteket, aztán írnak is közösen egyet, s emellett jó néhány dalt is komponálnak. Az 1949-es születésű fiú, egy marylandi proletárcsalád gyermeke, először 13 évesen csavarog el otthonról iskolatársa, Richard társaságában. Később Tom a Verlaine, barátja az *Egy évad a pokolban* nyomán a Hell (Pokol) művésznevet veszi fel.

Együttesük a finom csontú, messiásszépségű Tom szabad asszociációkon nyugvó verseire és nyers, öncélú virtuozitástól mentes, ám roppant emocionális gitárjátékára épül. Mintha a Kinks újhullámos kistestvérét hallanánk. Első kislemezük producere a vagabund hangvarázsló, az angol Brian Eno (ex-Roxy Music), aki bámulatos szimattal érzi meg New York készülő művészforradalmát, és aki a pezsgés éveiben a megapoliszban állomásozik. Richard kilépésével kezdődik a Television második korszaka, melyet két remek nagylemez dokumentál, mégsem tudnak kitörni az underground gettóból (még Európában is népszerűbbek, mint hazájukban, ahol Manhattanen kívül alig ismerik őket), ezért 1978-ban feloszlának.

A basszusgitáros Richard Hell 1975-ös kiválása után elsőik közt találja ki a punkot, vagyis azt az imázst, amit ma punk néven ismer a világ. Költő, ideológiateremtő és frenetikus előadó. Elsőként lép fel tépett trikóban. Elsőként lép fel „KÉRLEK, ŐLJ MEG!” feliratú trikóban. És nem utolsó sorban van egy zseniális dala, mely nem létező nemzedékének valóságos himnusza (lehetne), a *Blank Generation* (Üres nemzedék). „Az üres nemzedékhez tartozom, vagy megszokom, vagy megszököm, választhatok” — nyafogja a refrénben. A dalban és a fazonban meglátja a lehetőséget az angol Malcolm McLaren, a bohémvilág egy másik zélótája (foglalkozása: anarchista), aki a New York Dolls ügyeinek utolsó intézőjeként kerül a Nagy Almába. Dédelgetett terve a kor tepedt társadalmának felbolydítása, felrázása, s e tervéhez a rock'n'rollban keres szövetségest. Felajánlja Richardnak menedzseri szolgálatait, ám az Ankes kurtán elutasítja.

(Malcolm, ez a kaján *agent provocateur*, aki az utolsó hónapokban a CBGB törzsvendégeként szívta magába az új zenekarok energiáit, gyorsan visszatér Angliába, hogy összehozza a Sex Pistols nevű együttest. Ami ezután következik, az ANGOL PUNK címszó alatt vonul be a rocktörténelembe. *Anarchia az Egyesült Királyságban*, mely gazdasági válsága és növekvő munkanélkülisége miatt tökéletes táptalajt nyújt a mozgalomhoz és ideológiához. A virulens angol punk a manhattani költői, artisztikus irányvonallal szemben kifejezetten proletárbázisú. Nyers és vad „jakobinus korszakának” legfőbb érdeme, hogy tiszta levegőt, helyet teremt a belőle kicsírázó, jóval igényesebb és rafináltabb NEW WAVE számára, mely lassú, de biztos kifulladáság, kb. 1983-ig rengeteg értékes előadót és zenét dob felszínre — ezek tárgyalása azonban nem e cikk feladata.)

„A punkok niggerek” — erősíti meg Patti tézisének Hell is egy interjúban, amit Lester Bangsnek, a korszak legendás, a rockkritikát irodalmi műfajként művelő újságírójának ad. — *„Ha kinn vagyok az utcán, a taxik meg sem állnak nekem, az éttermekből kidobnak; nemcsak New Yorkban, az egész országban ez folyik. Risikágszámba megy, ha a saját házámban nem kötnek belém. Valóságos fajgyűlölet él az olyanokkal szemben, akik úgy öltözködnek, mint én.”*

A Talking Heads tagjai nem úgy öltöznek, mint Richard. Szolidak, egyszerűek, tiszták. — a CLEAN jelző rajtuk is ragad. Vezetőjük, a skót származású David Byrne komoly és határozott. *„Amit legjobban gyűlölök manapság, az a lustaság. Emiatt vetél el a művészet. Meg vagyok győződve róla, hogy igenis profiként kell alkotni.”* — nyilatkozza a 76 februárjától megjelenő *New York Rocker* első számában, mely magazin a helyi újhullámosok valóságos bibliájává válik azokban az években. A Rhode Island School Of Design volt diákjaiból alakuló együttes tökéletes egyensúlyt tart az avantgarde és a média között, zenéjük egyszerre műalkotás és fogyasztási cikk — nemhiába válnak hamar példaképük, Andy Warhol egyik kedvenc zenekarává, illetve a Television gúnyolódásának céltáblájává. Nevüket (*beszélő fejek*) a tévékommentátorokról vették. Dalaik „épületekről és ételekről” szólnak, ahogy ezt önironikusan közlik egyik lemezük címében. Épületekről és ételekről, s persze sokkal többről. A társművészetekben is otthonosan mozgó David összevont szemöldökkel és kappanhangon előadott, művelt és szellemes, álnaiv szövegei a modern (amerikai) életformát kommentálják.

Ami a zenét illeti, a Talking Heads a legizgalmasabb csoportok egyike. A kezdeti ortodox 3 gitár + dob felállás lemezeiről lemezeire gazdagodik, miközben a funk, a soul, a latin, az afrikai és ki tudja még miféle hangzásvilág elemeivel oltják be szerves muzsikájukat. Együtt dolgoznak Enóval, akivel addig ismeretlen zenei területeken kalandoznak; sikeres kísérleteket tesznek a hagyományos dalformák kitágítására. Ez utóbbi a szabadabb szövegalkotást is lehetővé teszi.

Ami látszik és ami nem

Seregnyi arcot látott a moziban, a tévében, az újságokban és könyvekben... Gondolta, néhány közülük egész jól állna neki... Hosszú éveken át megvolt az elképzelése az ideális arcról, és arra gondolt... Ha csak a lelke mélyén is... Hogy csak akarnia kellene, és képes lenne arcát az eszményképéhez igazítani... A változás persze csak nagyon lassan, apránként következne be... Talán tíz évig is eltartana... Arca fokozatosan megváltoztatná a formáját... Az orra kicsit íveltebb lenne... A szája szélesebb, az ajkai vékonyabbak... A szeme, mint az igazgyöngy... A homloka pedig magasabb.

Arra gondolt, talán ez a képesség nemcsak benne, hanem az emberek többségében is megvan... Lehet, hogy ők is valamilyen ideálhoz alakították az arcukat... Talán azt képzeltek, új arcuk jobban illik majd személyiségükhöz... Vagy azt hitték, majd személyiségük lesz kénytelen az új megjelenéshez alkalmazkodni... Ezért helytállóak olyan gyakran az első benyomások... Persze néhányan követhettek el hibákat... Olyan külsőre tehettek szert, amelynek semmi köze nem volt hozzájuk... Talán gyerekes szeszélytől vagy pillanatnyi indíttatástól vezérelve választottak maguknak ideális külsőt... Egyeseknek talán már félig-meddig sikerült is, mikor hirtelen meggondolták magukat.

Most ott áll, és nem tudja, nem követett-e el ő is valami hasonló hibát.



A szintén 1974-es születésű Ramones sok mindennel vádolható, de azzal nem, hogy artisztikus. Hacsak nem a primitivitást és a minimalizmust emelte meg nem haladható művészetté. Azóta sem férközött senki olyan közel a hulladékrock csupasz lényegéhez, mint ez a négy egyenkinézetű (tornacipőt, szakadt farmert, bőrdzsekit, sötét napszemüveget, szembe lógó haját viselő), egyennevű (külön-külön is *Ramone* művésznéven dolgozó) nagyvárosi patkánykölyök.¹⁰ A hangszeres posztokat még szinte sorsolással osztják el egymás között. Másfélperces dalaikban a punk vehemenciáját és a szörfdalok dallamosságát kombinálják. Elementáris koncertjeiken egy óra alatt 30–40 dalt nyomnak le megállás nélkül, a közönségnek lélegzetvételnyi időt sem hagyva. Blöd minimálszövegeik a New York Dolls örökségét viszik tovább, de túl is mutatnak rajta: az egy szem bárgyú poén többszöri súlykoló ismétlése kegyetlen, fekete képeslappá változtatja minden dalukat. A rockkreténizmus csúcsa ez, mely szükségképpen jut el magának a szövegnek a tagadásáig.

Nem érdekel

Nem érdekel a világ

Nem érdekel az a lány

Nem érdekel ez a szöveg sem

Nem érdekel, nem érdekel

A Blondie-ről csak néhány sor. A CBGB egyik első bandája, tagjai tapasztalt zenészek. 1975-ben már Európában turnéznak a Television társaságában, velük együtt kel át az óceánon és terjed el a kontinensen a PUNK kifejezés. Való igaz, az egyre vastagodó slágerrétegek alatt mindvégig fellelhető egy markáns, agresszív ritmusszekció a zenéjükben, később is, mikor a kis klub falai közül kinőve világsztárokká válnak. Ez utóbbi főleg az 50-es évek filmszínészeinek csillogását önironikusan felvállaló, szőke (innen az együttes neve) Debbie Harry szexi és fotogén külsejének köszönhető. Különösen kedves színfoltként hat, mikor ez az — egyébként remek hangú — hajdani Playboy-nyuszi „franciás műveltségét” kamatoztatva dalainak néhány versszakát ezen a kultúrnyelven énekli.

Gyakori vendég még a CBGB-ben a külsejében Errol Flynnt idéző, amorózó Willy vezette Mink De Ville, mely a Dél latin temperamentumát ötvözi a helyi nyers gitárhangzással, illetve az ohioi Dead Boys, a Stooges örökségét felvállaló Stiv Bators vezetésével.

Az 1971 és 80 között működő Suicide duó a Velvet Underground monoton-kísérleteit folytatja szép művészi, később kereskedelmi sikerrel is. Öngyilkosságot jelentő nevükkel ellentétben nem punkot, hanem szintetizátorokra, hideglelős énekre, si-

¹⁰ Első dobosuk még Erdélyi Tamás néven született Budapesten.

kolyokra és bizarr effektekre épülő minimálzenét játszanak, s válnak minden szintipopzenekarok prototípusává. A szuggesztív énekstílust ellenpontoszó, szkeptikus szövegeik vesztesekről és képzelt győztesekről, egy járművekkel és kábítószerekkel utazó, száguldó, ifjait gyilkoló Amerikáról szólnak.

Nemcsak a hagyományos értelemben vett rock élénkül meg New Yorkban ez idő tájt. Tetszhalálából életre kel, és új tartalommal telítődik a jazz, számtalan kis klub üzen hadat St. Louisnak és Chicagónak. A zenei lapokban felbukkan a *punk jazz* és *funk jazz* kifejezés. James Chance a funk „fehérítésével” próbálkozik. Megjelennek a zenei formákat tagadó *No Wave* első képviselői: DNA, Teenage Jesus & The Jerks, Robin Crutchfield's Dark Day — első kompilációs lemezüket Eno állítja össze *No New York* címen. A kortárs zene experimentalistái (Steve Reich, Philip Glass) is sokat merítenek a rock friss ritmikai és hangszerelési megoldásaiból, nő a népszerűségük is, lemezeket vesznek fel, és olyan rockcsarnokokban adják elő műveiket, mint az egyik legnevesebb helyi koncertterem, a Bottom Line. Laurie Anderson is ekkor jelentkezik első műsoraival.

Bár e cikk célja elsősorban az underground explózió zenei vetületének bemutatása, a társművészetek néhol annyira összefonódtak az előbbivel, hogy vázlatos bemutatásuk nélkül nem lehetne teljes a kép.

A korszak filmkészítői fölött Godard és Warhol árnyéka lebeg. A „földalatti” filmek legfontosabbika az izraeli születésű Amos Poe, aki 68-ban már Prágában fotózott, talán innen datálódik barátsága Patti gitárosával, a cseh emigráns Ivan Krallal, akivel együtt dolgoznak a *Night Lunch* (Éjjeli ebéd) és a *Blank Generation* című filmekben, melyek épp az art-punk zenekarokat kapják lencsevégre. Későbbi, egy szétesett, kontrolálhatatlan megapoliszt és holdkóros, idegenként bolyongó figuráit ábrázoló filmjeiben is fel-felbukkannak a zenei szubkultúra figurái, elsősorban Debbie Harry.

Poe többször dolgozik együtt a kiváló, osztrák származású operatőrművel, Johanna Heerrel, aki később Bódy Gábor *Kurya éji dala* című filmjét is fényképezi. Jelen van már Jim Jarmusch, napjaink egyik független sztárrendezője is, aki ekkor még szuper 8-as kamerával járkal, esténként pedig a Del Byzantines nevű együttesben billentyűzik, penget és énekel, míg cimborája, későbbi filmjeinek kulcsfigurája, John Lurie a szaxofonnal próbálkozik egy másik zenekarban. Velük egyidőben forgatja első rövidfilmjeit a Godard-rajongó Susan Seidemann, aki szintén jól fizetett rendezővé vált azóta.

A divat változásai nemcsak névtelen kis tervezők tucatjait emelik reflektorfénybe, de újra felbukkannak olyan ismert figurák is, mint John Cale első felesége, Betsey Johnson, aki tépett trikóival, csónacnajaival és denevérkosztümjeivel már a 60-as években nagy feltűnést keltett. Az új kreálmányok játékos, felszabadult fantázia termékei. „Még a szabók szíve is a rock'n'rollra dobban” — konstatálja a helyzetet egy szem- és fültanú, s hasonló a helyzet a születő graffiti, illetve az új lökéseket kapó festészet, performance és balett területén is. A feléledő független színházi mozgalom terén pedig Halász Péter és Bálint István emigráns társulata, a Squat Theater révén még jelentős magyar vonatkozásokkal is dicsekedhetünk.

1979. WAVE. Hullám. Patti Smith negyedik nagylemeze. Borítóján Patti olyan csúnya, hogy szinte már szép. Fehér ruhában, fehér galambokkal. Közel a megbékélés. Megbékélés a szerelemben (*Frederick*), megbékélés a hitben (*Dancing Barefoot*).

Mezítláb táncolok

szűz maga az áldás
szűz rabotok legbelül
szűz ősi kapcsolódás
a szűz urával egyesül

irányom sem tudom már
tántorgok szüntelen
az ő világa forog énvelem

szédülten táncolnak csupasz lábaim
furcsa zenék társaim
elragadnak mint a heroin

szűz megtisztulásom
szűz lényegeitek teszi
tűz urát a nászhoz
a szűz választotta ki

szűz újjáteremtőm
szűz kit megmérgeztetek
tűz urát magában érzőn
a szűz vele együtt lebeg

irányom sem tudom már
csak pörgök szüntelen
míg nem zavar már testem súlya sem

szédülten táncolnak csupasz lábaim
furcsa zenék társaim
elragadnak mint a heroin

imádlak oh istenem

életünk büszkesége sötétben verejttékező arc a szülés misztériuma a szülés maga szörnyű bizonytalanság mi teremtett minket miért kell üvöltve imádkoznunk miért nem értelmezhető újra a halál szemünk behunyjuk karunk kitárjuk pörögve egy üvegtáblában összpontosított tekintet összpontosítás bármire az életvonalra egy fa ágára az ő kezére és ígéretére hogy a szűz áldott lesz az asszonyok között

Néhány dalon még átsüt a hajdani vadság. A *Citizen Ship* fájdalmas kiáltás a hazátlan (már nem cseh, de még amerikai állampolgárságot sem nyert) Ivan Kralért. Az 1967-es ironikus Byrds-sláger, a *Szóval rock'n'roll-sztár akarsz lenni?* feldolgozása pedig különösen illúziótlanra és kegyetlenre sikeredik. Patti szájából hátborzongatóan hatnak az utolsó sorok:

Megfizetsz még te a sikeredért
Ez egy gonosz játék és minden belefér
Behülyülsz és a földre kerülsz
De csak mosolyogjál: te vagy a rock'n'roll-sztár!

Utolsó koncertjét Rómában adja. 1980 márciusában feleségül megy végre megta-lált, választott párjához, Fred Smith-hez, az MC 5 hajdani gitárosához,¹¹ akivel Detroitban telepszik le. Még a nevét sem kell megváltoztatnia. Smith és Smith. („képzeld két ilyen kovácsot. . .” — ők azok.)

Nem publikál többé.

Helyét sem rockénekesnőként, sem költőként nem töltötte be azóta senki.

Szomorú idők járnak ránk.

POSZT

Patti Smith visszavonulása egy nyüzsgő, forrongó korszak tartalmi kifulladásával esik egybe.

New Yorkban persze ma is nyüzsgőnek a művészek és előadók, jelentősek és kevésbé fontosak egyaránt, de a mozgalom, az egység légköre már végképp a múlté. A maga útját járja, de egyben szívszorítóan egyedül van mindenki. Laurie Anderson művészete példázza ezt legjobban. Ez a csöppnyi nő, aki nemcsak zenészként, de fotós-ként és szobrászként is elismert, egymagában áll a sötét színpadon a hatalmas videó-vásznak tövében. Korai dalai bizonytalanságot és félelmet tükröznek.

¹¹ Talán nem véletlen, hogy Ian Asbury, a Cult vezetője is az MC 5 és Patti Smith nevét említi először, ha példaképeiről kérdezik.

OH, SUPERMAN (Massenet-nek)

Oh, Superman! Oh, Bírám! Oh, Papa, Mama! Papa és Mama!
Oh, Superman! Oh, Bírám! Oh, Papa, Mama! Papa és Mama!

Szia! Most épp nem vagyok itthon, de ha üzenetet akarsz
hagyni, csak kezdj beszélni a sípjel után!

Halló! Itt a mamád beszél. Ott vagy? Hazajössz?

Halló! Van otthon valaki? Te nem tudhatod, ki vagyok,
de én ismerlek jól.

És van egy üzenetem, ami neked szól.

Közelednek a repülőök.

Indulnod kell, készülődj! Jobb, ha sietsz. Jöhetsz úgy,
ahogy vagy, majd a végén fizetsz. A végén fizetsz.

Oké, de mégis ki van ott? – kérdeztem, mire a hang
így felelt:

Itt a kéz, a kéz, mely elvesz. Itt a kéz, a kéz,
mely elvisz.

Itt a kéz, a kéz, mely elragad.

Közelednek a repülőök.

Amerikai repülőök. Made in America.

Dohányzó vagy nemdohányzó?

Végül így szólt a hang: Sem eső, sem hó, sem a sötét éjszaka
nem tarthatja vissza ezeket a járatokat,
hogy gyorsan elérjék kitűzött úticéljukat.

Mert ha nincs már szeretet, akkor még mindig ott az igazság.

S ha már igazság nincs, akkor még mindig ott az erő.

S ha már erő sincs, akkor még mindig ott van a Mama.

Szia, Mama!

Ölelj hát magadhoz, Mama, hosszú karjaiddal! Ölelj
magadhoz, Mama, óvó karjaiddal!

Automatikus karjaiddal. Elektronikus karjaiddal.

Karjaiddal.

Ölelj hát magadhoz, Mama, óvó karjaiddal!

Petrokémiai karjaiddal. Hadászati karjaiddal.

Elektronikus karjaiddal.

(Az *O Superman* nyolcperces, vocoder-monotóniára épülő dal, melynek ajánlása — ki tudja, miért — Jules Émile Massenet-nek, a népszerű múlt századi zeneszerzőnek, a francia lírikus opera mesterének szól. Integráns része Laurie eddigi főművének, a *United States* című több órás multimédia-performance-nak.)

Laurie Anderson kezdeti minimalista hangpalettája bővül, szigorúsága enyhül, szövegeinek szociális töltése erősödik az évek során. Legutóbbi koncertjein az az egy szál égő gyertya talán még reményt is sugallhat. . .

(GYORSLISTA azoknak, akik a szereplők jelenére kíváncsiak:

Patti Smith 1988-ban egy nyugodt, szép lemez erejéig visszatért, dühének nyoma nincs. Boldog családanya. Mondatait már nagybetűvel kezdi, és pontot is rak a végükre. Tom Verlaine szólóban dolgozik, vidéken él. Richard Hell ír. Már rég nem zenél. „*Every motherfucker really needs a home*” — énekli legutóbbi lemezén a sikerei csúcsán álló Iggy Pop, s ezt igazolandó, a Nagy Almában telepszik le feleségével, de vállal egy jelképes közreműködést a *Cult New York City* című dalában is. Koncertjei ugyanolyan elemi erejűek, mint húsz éve. Zappa és Beefheart ma is aktívak, akárcsak Jonathan Richman. Nico már halott, Lou Reed, a New York-i utca vadabbik oldalának krónikása viszont ma is a legjobbak között van, egyik utolsó munkája egy John Cale-lel közösen írt Warhol-rekviem. A Ramones kinyilatkoztatásszerű kezdeti koncepciója magában hordta a továbblépés képtelenségét is: az imázs változatlan, talán csak a számok lettek hosszabbak és unalmasabbak. Willy De Ville szólólemezeit a kritika igen nagyra tartja. A Dead Boys egykori főnökét, Stiv Batorst tavaly nyáron egy autó ütötte el Párizsban. A New York Dolls vezetője ma *Buster Poindexter* álnéven énekel slágereket, hajdani gitárosa, az utóbbi években élő legendaként koncertező Johnny Thunders idén áprilisban hunyt el egy New Orleans-i szállodában, tisztázatlan körülmények között. A Suicide újjáalakulásáról új és új hírek roppennek fel, de ez már keveseket izgat. Töretlen népszerűséget egyedül csak a világ entellektüeljeinek fétiszenekara, a Talking Heads tud felmutatni, noha elég ritkán jelentkeznek új produkcióval. Vezetőjük, David viszont igencsak aktív: szólólemezek, filmek, zenegyűjtő körutak, egy gyermekkönyv, balettzenék, megosztott Oscar-díj *Az utolsó császár* aláfestő muzsikájáért stb., stb. — de emögött is mintha csak a forma térnyerése sejlene fel a tartalommal, a mondanivalóval szemben. Szánalmasnak tűnik az a múlt nyári „*Return To CBGB*” címmel rendezett néhány nosztalgiaconcert is, melyen a Blondie 82-es feloszlása óta szólóban tengődő Debbie Harry mellett a Ramones és a Talking Heads vett részt. Vissza a gyökerekhez? *A la recherche du temps perdu*. . . ?

Ui.: A kultusz továbbélését mi sem bizonyítja jobban, mint egy újonnan feltűnt ifjú New York-i trubadúr, aki a Mike Rimbaud művésznevet használja. Tehetséges, állítólag. . .)

Itt tartanak most. Itt tartunk most.

Azt a bizonyos új fellángolást, a forma jelenlegi uralmát elsöprő új tartalmi virágkört azóta is hiába várják/várjuk. Nemcsak New Yorkban, de az egész világon. Nemcsak a rockban, de minden művészi ágban.

Szomorú idők. . .

(Képek: Robert Mapplethorpe, Musée Rimbaud, Andy Warhol)



Szemle

Jeunesse abandonnée

avagy mit nem veszíthetünk el*

A csoportlét bizonyos élettípusok egy periódusának sajátos létformájaként az Egész értékeivel telítődik, viszonyítási rendszerre válik, mivel attribútumként — a visszatekintő megmásíthatatlan nézőpontjából — azonos lesz magával a keretfogalommal: a nosztalgia függőyei mögül elősejlik az ifjúság árnya mint a hajdani közösségi eszmények értékfoglalata.

E képlet arra a nemzedékre érvényes, amely jóideig a nemzedék marad, s amely a hatvanas évek amerikai beat-, majd hippimozgalmának mintegy meghosszabbításában a keleti végeken tombolt hamisíthatlan kelet-európaisággal látszólag ugyanazokért az eszményekért.

Amennyiben a westernizáció először külsőségekben mutatkozik meg mifelénk, úgy a hatvanas évek végének, hetvenes évek elejének beat-, majd hippí-hajviselete, a gitár-romantika, az átlagpolgárral szembeni fegyverkezés, a farmer-uniformis, a szordinóra tompított zene- és szex-örület szimbólumként is vértelen. Ám amennyiben e stílárius jegyek éveken keresztül egy nemzedék számára tartalmi jelentéssel rendelkeztek és a Nyugathoz való csatlakozás igényét jelentették, úgy a csoportlétforma egésze betölthette azt a szerepet, amelyet ez a mára már középkoriak megritkult sorából összeálló generáció neki szánt.

*Mózes Attila Yesterday, Az oroszlán hava és egyéb történetek** című elbeszéléskötete ennek a létformának és egyben e fogalomkör nagymértékben átfedő mitizált ifjúkor-eszménynek állít emléket. Ez az irányultság elsősorban tematikai, másrészt azonban — az életmű főbb motívumainak ismeretében — az írói világkép motivációs bázisát képezi. A klasszikus kamaszkori vérszerződést, az elköteleződés iniciális mozzanatát (Vérszerződés) már-már törvényszerűen a kamaszkaland beavatásélménye követi (A fegyverkovács kapuja). S mivel az életmű talán leglényegesebb rétegeként a játék mint a felnőtt- tehát társadalmi létezés mechanizmusainak tükörfolyamata változatlan érvénnyel van jelen, az életkor későbbi szakaszainak élményeiben gyökerező írások is az Ifjúság téma- és fogalomköréhez kapcsolódnak: vagy mint emlékezések (pl. Yesterday) vagy mint negatív történetek, amelyek a múltbeli események mai hiányát térképezik fel.

* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1990.

A jeunesse abandonnée tehát — amelyre aligha szerencsés módon több ízben maga az író konkrétan utal — abszolút érvénnyel a kötet súlypontjába kerül. Eszményszintre emelkedik a beat-divat és a vásottság, e két külső jegy, amely szilaj fenekedéssel meg-megidéri, fölmutatja, időnként pedig a koherencia kárára hirtelen előrántja saját referenciáját: a peremre szorítottságot, a külvárosi farkastörvények mítoszt, a beat-nemzedék üvöltésvét, előbb a csoportlétezést, a falkakényszeret, majd a kiválás után a férfikor ordas magányát. . .

A számkivetettség, a felülkerekedés, az ellenállás olyan heroizmust kovácsol, amely nemcsak a társadalommal, hanem a felnőttiséggel szemben is offenzív védelmet nyújt. Ami tehát egyfelől személyiségfejlődés, a társadalom egészét átszövő normák fokozatos elsajátításának (de nem elfogadásának) működésrajza, az az emlékező elbeszéléstípusok perspektívájából tekintve akár gyógyíthatatlan infantilizmus is lehet immár hivalkodó külső jegyek nélkül, szolid gondolati sekélyességgel.

Egy folyamat kétirányúságáról van szó, amelyre a kötet egyes darabjainak az életfolyamat időbeli linearitását követő elrendezése is rávilágít: a Yesterday-től, egy mítosszá nőtt nemzedék mítosszá nőtt múltjáról, a kezdet és a kialakulás ködös emlékrégiójától az ifjúkor fokozott intenzitású életritmusáig, a szellemi és szenzuális tapasztalatszerzés zenitéig tágul a perspektíva. Az Oroszlán hava metafora azonban mindemellett — a Mózes Attila-művek jellegzetes történetidejét jelölve — az írói világkép ifjúság-élménykörének egészére is utal.

Ez a lineáris történetrend: az épülésé. Az állandó kiegészülésé tehát, amely csak közelít ahhoz az életformához, melyben a kialakult tapasztalati háttér viszonylagos értékstabilitást eredményez. A kötet darabjainak elbeszélői helyzetei, az emlékező felnőtt perem-pozíciói azonban a belső történések más, a linearitással ellenkező folyamatára emlékeztetnek. S eszerint nem nyilvánul értékké mindaz, ami beilleszthetetlen az Oroszlán hava metafora hatáskörébe: a szerző által oly komornak hirdetett férfikor higgadtsága, a leltárkészítő felelősség, az *érzékelő* helyett az *észlelő* jelenlét a maga integráló-szintetizáló jellegével, végső soron épp a kamasz- és ifjúkor tapasztalatai révén elért *bölcsességi fok*. Az elbeszélői helyzetek olvasata tehát épp azt tagadja, amit a történet-sor érték-szerkezete állít. A *feltöltődést* így a fokozatos *kiürülés* folyamata fosztja meg hitelességétől.

A címadó elbeszélésben például az emlékezés tényéből adódó nosztalgiahangulatot és vízió-jelleget ez a paradoxon alakítja át valamiféle pszeudo-álomtörténéssé, amelyben a tördezett képiség és a koherenciahiány számolja fel a világszerűség konvencióinak jó részét. A helyenként egymást átfedő két idősíks, a Beatles-zenére lélegző és a varázslás csínjaiba beavatott kamaszpár múltja és a kábítószeres józanság (!) felnőtt jelene egymásra vonatkoztatva értelmez, kiegészít. A málnaszörpös üvegeket mozgásra bűvölő gyereklány-szempár a hétköznapi csodák káprázata révén túlélni segít. *Valami* mélyebb megismerése felé kalauzol. Az elbeszélői helyzet azonban („itt, most és így, amikor már nem lehet hinni a történés törvényeiben”) épp fordított irányban teszi ugyanezt: a múltbeli páratlan élményt igyekszik jelenvalóvá tenni. Ez a szinte

mindegyik elbeszélésre jellemző mechanizmus az ellentétes irányítású vektorok működését idézi. Az eredőt, amelynek értéke zéró.

Az elbeszélői helyzetek nézőpontjához adekvát módon illeszkedik az elbeszélő szituációk szemléletes jelölője: a fotográfia.

Fénykép elemzésével kezdődik vagy zárul a legtöbb Mózes Attila-elbeszélés, s ha mégsem, akkor a szöveg testébe épül több olyan mozzanat, amely az állandóérvényűségnek, a megörökítésnek kínálkozva mintegy saját keretei közül kifele mutat: „Mosolyt erőltet, de csak kényszeredett hunyorgásra telik azon a rossz amatőr-fotón” (Fació-kisasszony), „A két kamasz egymás vállát fogva keményen néz a lencsébe. Karoló mozdulatukban annyi elszánt barátság, mintha soha nem akarnának megválni egymástól” (Vérszerződés), „A fakó fotográfián négy kamasz srác Beatles-pózban, rövid hajukat szájalmas igyekezettel fésülték fülükre-homlokukba, az előtérben borzasra tupírozott hatalmas hajzatú csitri a sztárok egyenmosolyát próbálgatja, csúnyácska kamaszarcán azonban friss báj: ő még hittel mosolyog. Fent kicirkalmazott, suta betűkkel: THE KINX AND THE MŰLEOPÁRD” (Műleopárd), vagy: „. . . A hajdani fró ezüsthajú özvegye ferdén előrehajló derékkal, a hangtalan mormolás rebbenő, félbemaradt szájmozdulatával, egy ki tudja, miért emlékezetes, másnak bizonyára semmitmondó testtartásban fényképeződött belé az időbe.” (Yesterday).

A fotográfia konzervál egy időszületet. Az esendőségből állandó jelenlétbe emel át egy helyzetet, egy mozdulatot, a legapróbb részletek megmásíthatatlan pontosságával. E mozzanat jelentőségét a dimenzióváltás újszerűségében, a különféle ábrázolási módok kontextusából sajátos közege révén elkülönülő voltában kell látnunk: „A festészet a sosem látottat is képes imitálni. A beszédben olyan jelek kombinálódnak, amelyeknek van ábrázoltjuk, de ezek önkényesek is lehetnek és nagyon gyakran valóban azok. Ezzel szemben a Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy *a dolog ott volt*. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen.” (Roland Barthes).

A múlt jelenvalóvá tétele, tehát az átmentés gesztusa mellett a Mózes Attila-elbeszélések fotográfiáinak lényeges szerepe a hitelesítés és a pózrögzítés is. Mivel letagadhatatlan, hogy a fényképen rögzített eseményrészlet, társaság, arc stb. ott és úgy valóban volt (minden részletet hitelesít a mának a kép!), mindaz, ami ezen kívül rögzítetlenül körülvesz bennünket, az szükségszerűen változó, továtúnik tehát, még mielőtt valóságossá válhatna. Másrészt a tanú fotográfia mozdulatlansága átvivődik a hajdani életteli jelenetre: a látvány módosíthatatlanná merevül. Létrejön az Emlékmű.

Kisgyörgy Réka

EXLEX

EX-évkönyv 1990/Fórum Könyvkiadó Újvidék, 1990

A magyar kultúrpolitika az elmúlt, átkosnak (szerintem inkább álhatatos) nevezett politikai korszakban mintha egy tengeralattjáró periszkópjából szemlélte volna a magyar irodalom határainkon (tengeralattjárón) túl eső területeit. A tengeralattjáró biztonságába mélyedve célszerű volt körbejártni e titkos szemléelőcsövet a környéken, és rövid helyzetjelentésben értékelni mindazt, ami e szűk nyíláson keresztül látható volt. A periszkóp-politika nem volt túl látványos, de némileg megnyugtatta a tenger felszínén lévőket, hogy valaki figyeli őket. Sok mindent tudtunk például a vajdasági magyar irodalomról, sok viszontagságon keresztül verekedett folyóiratukról, az Új Symposionról is, de a periszkóp igen ritkán nézett dél felé, ahol úgyis minden rendben találtatott, anyagi jólét és elviselhetőnek tűnő nemzetiségi politika nyugtatgatta a szemlélő lelki békéjét. Néha azonban mégis az volt a kukucskáló érzése, hogy nincs minden rendben Újvidéken. 1983-ban például (számunkra) váratlanul leváltották az Új Symposion szerkesztőségét, éléről eltávolították Sziveri Jánost. E földmozgás rengései is csak azokat az értelmiségi rétegeket érték el, melyek szimpátiával figyelték a Sympó szellemi műhelyét, vagy a hazai cenzúra tilalmai miatt csak az újvidéki lapban publikálhattak. Jugoszláviában ugyanis sokmindent meg lehetett tenni, amit nálunk nem. Az Új Symposionra jellemző sokszínűségbe így beépült a magyarországi szellemi emigráció is. A kellő tiszteletkörök (például Tito-képek és ajánlások) megtétele után a szerkesztőség viszonylagos szabadsággal válogathatott a rendelkezésére álló szövegekből. Az 1983-as földcsuszamlás azonban a politikai viszonyok megváltozását jelezte. Az új főszerkesztő a hatalom meghosszabbított karjaként csak a látszatát igyekezett kelteni annak, hogy a lap hagyományait szem előtt tartva folytatja a munkát. Ez sem sikerülhetett neki, hisz a volt szerkesztőség és a hozzá kötődő szerzőgárda egyszerűen bojkottálta a lapot, így igen kínos volt a kontinuitás látszata mögé bújni. Az a szellemi műhely, amely hét év után rehabilitálva érezheti magát egy évkönyv meg-

Semmi jó nincs odakint (Odakünn a lélekben)

Szaruk és fémek jeges reményben ásnak / Kiborul féltőn az értelem népe / Beszíncolja magát irdatlan mélyre / Halála fázik az Új Tanácskozásnak.

megjelenésével, most számba veheti, hogy milyen veszteségek érték a némaság korában. Az EX-évkönyv 1990 bemutatója múlt év decemberében volt Újvidéken az Ifjúsági tribünön. Thomka Beáta a szabadkai Napló hasábjain a következőképpen kommentálta az eseményt: „Megnyugtató a tapasztalat, hogy egy szellemi közösségnek annyi év után is, műhelyétől megfosztva, immár évkönyvbe (még jó hogy nem emlékönyvbe) préselve, még mindig van megújuló és megtartó ereje, ha már a Symposionnak folyamatossága eleve nem is lehetett.” A sokfelől érkező szerzőgárdát földrajzi, politikai, esztétikai, és nem utolsó sorban erkölcsi kötelek fűzték a Sziveri-féle műhelyhez. Az EX-évkönyv emlékezés a hőskorra, a mellőztetés időszakára, az elszalasztott lehetőségekre, és természetesen Sziveri Jánosra.

„Az EX szellemi és irodalmi kaland, vállalkozás.” — vallja az előszóban a két szerkesztő, Fenyvesi Ottó és Losonczi Alpár, s valóban egy ilyen jellegű gyűjteménynél az egyetlen szerkesztési elv csakis a minőség lehetett. A 35 szerző — javarészt vajdasági magyar, de találunk jónéhány magyarországi és délszláv közreműködőt is — a művészetek és műfajok különböző területeiről érkezve sokszínűvé és izgalmassá teszi a vállalkozást. Ami első pillantásra is szembetűnő: a nyitottság. Nyitottság egymás szellemi termékeinek megismerése felé. Érezhető a gyűjteményből például, hogy a délszláv kultúra nem csak mint a nyugati irányzatok közvetítője játszik nagy szerepet, hanem mint közvetlen inspiráló elem is nagy hatással van a magyar nyelvű művészetre. Nyitottság jellemzi a szerzőket mindenféle művészeti áramlat el és befogadásában. Sebők Zoltán munkája talán a legjobb példa arra, hogyan lehet képzőművészeti alkotások, a vizuális kultúra nyomvonalán elindulva eszmetörténeti kérdésekhez eljutni (A clochardok vacsorája). Vagy Bicskei Zoltán írását említeném (Emberek), melyben a jazz-zene segítségével közelít korunkra jellemző életérzések felé. Nyitottság jellemzi az alkotóközösséget a generációk mindkét iránya felé. A nagy „öreges” (Tolnai Ottó, Végel László,) mellett helyet kaptak a kötetben olyan fiatalok, akik a Sympó-botrány idején még keveset, vagy egyáltalán nem publikáltak (például Piszár Ágnes, Radics Melinda, Bozsik Péter, a lap legújabb főszerkesztője).

Guta muntál máris
bősz Augustusban /
A KÖLTŐ SZA-
BAD! Tomiba léptem
— / — nyomon csak
ilyes revoltól hallani.

A versek és prózai szövegek általában nyersek, érdesek, barbak, vagy ahogy Zalán Tibor Balázs Attila megjegyzéseit nevezi, pikértek. Kevesen tudják ezt az eredendően balkáni tartalmat oly egyszerű, mégis szikár formába önteni, mint Sziveri János. A klasszicizáló versformák, a rímtechnika pontossága a pannon örökség nosztalgiáját sugallják. A tanítványok és volt kollégák láthatóan nehezen teszik túl magukat Sziveri művészetének hatásán. Feledtetni tudja ezt a tényt Kalapáti Ferenc Ó-Expressz-Ó című ötvözte, egyedi nyelvi és gondolati ritmusával, szellemes rímelésével, csípős humorával, vagy Bozsik Péter hétköznapi naturalizmussal átszőtt verseivel. Ami a legmélyebb lírai szövegekből is folyamatosan árad, az az átható, összetéveszthetetlen politikum. Ironikus módon leginkább talán Tolnai Ottó: No politik! című frása tapint rá erre a jelenségre. Hogy van-e politikai költészet, vagy létezik-e politikamentes irodalom, úgy tűnik nem helyén való kérdések. A hely és idő predesztinál. A politika az élet minden területét átszövi, miért hagyná érintetlenül pont az irodalmat? A politika megerőszakol, megtermékenyít mindent, amit letagadhatunk szemérmesen, de rossz álmainkban úgys kísérteni fognak ezek az emlékek. Ez nem egyszerűen nemzetiségi kérdés vagy a kisebbségi tudat kivetülése, nem is a magyar irodalom egy egzotikus szigete. A vajdasági íróársadalom másként látja önmagát és főként minket magyarországiakat, mert ugyan csak a periszkópot látják belőlünk, ez alapján másként tudják elképzelni a tengeralattjáró külsejét mint mi, akik benne ülünk. Ez világlik ki az elemzők frásaiból, melyek sajátos (néha szokatlan) eszközökkel nyúlnak a magyar írók szövegeihez. Harkai Vass Éva értelmezési kísérlete Mészöly Miklós, Ottlik Géza, Nádas Péter és Konrád György egy-egy regényének közös szervező elemeit kutatja roppant vázlatosan. Más szempontok alapján elemzik a vajdasági szerzők műveit is, mint ahogy az nálunk szokás. Piszár Ágnes például a levélformát választja Tolnai Ottóról (-hoz) szóló frásához. Thomka Beáta apró elemeire bontva Sziveri János Bábel című költeményét, jóval szövegközelibb értelmezést nyújt, mint például Hajdú Gergely az Orpheusban megjelent tanulmánya. A délszláv szerzők szövegein keresztül (Fenyvesi Ottó fordításában) ízelítőt kapunk az Új Symposium szellemiségéhez közel álló szerb, horvát, szlovén és más nemzetiségek irodalmából. Bár a szövegek rövidek és mindössze hat szerzőről van

. . . Ősz van, a vers
árnyéka is megnő / s
halkul a lázadó meta-
fóra. . .

. . . a dezertőrnek
nincs mamája helyet-
ted / oldott bűnbánat-
tornyok épülnek zan-
zibárban / a expiáló
söntés mögött / a
döntés rögzős útját
járva: előre / a nesz-
telen kereplő torok
önkéntes / esztelen
verője rácsap a velőre

bal jobb bal
bal jobb bal
bal bal bal
megyek tovább
hazafelé szabadkán
a marx útján. . .

Sohase felejts a kád-
ban / ne hagyj a ki-
éhezett tusok
alatt / Kimosom a
nyelvem, / utolsó
rendeltetésem.

szó, de jelzésszerűen utalnak arra a lehetőségre — amelyet a Symposium mindig is nyújtani tudott —, hogy a vajdasági magyar irodalmon keresztül könnyen elérhetővé válnak a jugoszláviai népek irodalma számunkra is.

Az évkönyvet Csorba Béla úgynevezett Symposium-naplója zárja. A szerző szíves kalauza leleplezi azt a tényt, hogy személyes indulatok nélkül elmesélhetetlen az az eseménysor, mely a Sziveri-féle Symposium szélnekéréséhez, és az azt követő megtorláshoz vezetett. „Nincs tehát igazságos, tárgyilagos napló, szóljon bár a szerző még oly szenvtelenül, s leplezze hiúságát még oly önkritikával.” De ez már irodalomtörténet, amely mint tudjuk ugyancsak nem nélkülözi a szubjektív elemeket. A napló feljegyzései mindenesetre segítenek bennünket abban, hogy közelebb jussunk a tengeralttjárótól délre fekvő területek politikájának, irodalmának, irodalompolitikájának megértéséhez. Oly közel kerülhetünk egymáshoz e könyv megismerésével, hogy talán félrehagyhatjuk jól megszokott, átkos (álhatatos) periszkópunkat is.

Odakünn, lélekben? /
Idebenn, a / ez itt a
cethal. Beteg ő is, el-
bújunk benne, mint
lélek, mint lélek a
művésében. . .

Szincsik György

pécs — most

Pécsi egyetemisták Délután p. m. néven új kiadvány szerkesztésébe fogtak. Tematikus számokat terveznek különféle címmel. Az első p. m. jegyében született: post midi, post moritam, post modern — problémák megoldás nélkül.

Üssük fel tehát a Szegeden alig-alig elérhető lapot, s kezdjük is a párbeszédet mindjárt. S nemcsak azért, mert sokan lehetünk kíváncsiak egy fiatal, mozgékony egyetem bármilyen megnyilvánulására (pécs — más), hanem azért is mert első megjelenésükkel fontos számot adtak közre a pécsiek. Hiszen halljuk (éljük), hogy az emberi gondolkodás legmegfelelőbb (legkellemesebb?), de mindenesetre „aktuális kondíciója” a posztmodern, ugyanakkor magyarul alig olvashatunk róla valamit, összefoglaló képet pedig sehol sem találunk.

Bizonyára ezért szerkesztették úgy a lapot, hogy a legnagyobb részét fordítások teszik ki. A tíz írásból hat ilyen, s ez a hat is négyféle nyelvet hálóz be.

A román Matei Calinescu cikke az irodalmi posztmodern struktúráit próbálja föl-tárni. Végző konklúziójában a posztmodernet nem önálló jelenséggént, hanem „családi vonásai” alapján tartja értelmezhetőnek. A posztmodern nem definiálható, csak az összevetésben talál magára. A cikk egy jól megválasztott részlet fordítása Calinescu könyvéből (A modernség öt arca), röviden mond sokat.

Jürgen Habermas sarkallatos írása korunk egy emocionális áramlatából indul, miszerint a „posztmodernség kifejezetten antimodernnek mutatta magát”. Habermas az előbbi Calinescuval szemben társadalmi szemszögből ír. A jelenséget a kapitalizmus gazdasági-kulturális vetődéseiből, az intellektüel rétegek eltérő érdekeiből eredezteti. Határozott cikkében a *modern fölvilágosodás tervezetének* folytatása mellett érvel.

A szám legnagyobb bestsellere Jean Baudrillard írása, „A kommunikáció extázisa”. „A tárgyaknak nincs többé rendszerük” — kezdi magyarul is megjelent könyvére utalva (A tárgyak rendszere, 1987.). Írása szerint az emberi vágy sokféle érzelmet projektált tárgyaira (jelentések), ma viszont ez a struktúra is fölbomlott, és a tárgyak rántják magukhoz az emberkomputert. „Minden személy látja magát egy hipotetikus gép kontrollján keresztül, egy tökéletes, távoli uralom pozíciójában, végtelen távolságra az eredeti világától.” Már korábban eltűnt a publikus tér a képernyő műanyag függőnye mögött, az ezerfejű tömegben elolvadva. Baudrillard szerint ma a privát tér elvesztésének lehetünk tanúi. A kommunikáció extázisa — obszcenitás, túlfűtött nyomás — a személyes védelem hálójával nélkül.

Douglas Crimp cikke töredékgyűjtemény a művészet különféle válságjelenségeiből. A tőlünk távoli utalásai miatt nehezen követhető írás a múzeum (mauzózeum), könyvtár (irodalmi dzsungel), a szobrászat (reprodukciók) és a festészet (mint a fotó elődje) végső sanszaival foglalkozik.

Irodalmi fordítás Heiner Müller „drámája”, egy paranoisztikus Hamlet-átdolgozás, expresszív ötlet (Hamlet-gép). Az eredeti Hamlet teljesen destruálódik, csak szavak, utalások maradnak, és egy tragikus lét- és hagyományértelmezés. A darab a szerző különös önreflexiója, lecsupaszítás — egészen az önfelszámolásig.

A darab után egy értelmezést olvashatunk, Arató Ferenc munkája, érezhetően azal az igénnyel, hogy méltó legyen Heiner Müller alkotásához (párbeszéd a művel). Ezért a szöveg nem hagyományos; izgalmas próbálkozás egy lehetséges viszony fűzésére, paradox birkózás a nyelvvel, egy művel, egy helyzettel: a túllépés minden emberi szerepen — láthatjuk — eltapossa az értelmezői szerepet is. Heiner Müller műve tehát, nagyon szimpatikusan, magához rántja az értelmezőt. Az írásnak így csak az első fele közelít a hagyományos esszéhez (aminek feladata a fürkésző szem befogadó képességének tágitása), a második rész már csak töredékeiben vállalja föl a véleményalkotást (sem abszolút, sem egész), a harmadik pedig a mű tökéletes szubjektívizálódása, az összeolvadás, és ennek föl válllása (egyes szám első személy, azaz — bár ezt nem szabad! — Arató Ferenc). Éppen ezért bírálható az írásban az, hogy míg a művel való azonosulás(ra való törekvés) meggyőző és izgalmas, addig az olvasó felé apró kitételekkel határvonalat húz, feleslegesen. (Pl.: „...célom... a dráma sokszínűségének föl válllása, amivel az olvasó azt csinál, amit akar [és tud].”)

A posztmodern értelmezéséhez a Vajda Mihállyal készült interjú nyújtja a legtöbbet. Nemcsak művészi és filozófiai szempontból mutatja be a fogalmat, hanem társadalmi és konkrétan kelet-európai értelmezését is megkísérli („...fölmerül bennem a gyanú, hogy posztmodern csakis a volt baloldali szocialista értelmiség számára létezik.”).

Meghatározhatatlan szöveg (stílusosan?) Schindler Endre munkája: levél a húgomnak. Úgy tűnik, hogy ez is — ebben emlékeztet Arató Ferenc írására — önmeghatározás-kísérlet. A levélíró töredékekben, dadogva legalább azt a pozíciót próbálkozik meghatározni, ahonnan közölhet bármit is, az utolsó két szó sutaságán kívül („nagyon szeretlek”) a valódi megszólalás nem sikerül. Ezt azonban senki ne vegye értelmezésnek. Inkább kedvcsinálás; az ilyen művek legproblematisabb pontja — ezoterikuságuk.

Bernáth Gábor írása a posztmodern vizuális oldalát mutatja be, valójában ő is a fogalmat értelmezi tovább. Legérdekesebb kérdései: a változás-állandóság fölvetése („mikor a plakátoktól a mosóporig minden mint naponta változó új jelenik meg, maga az újszerűség válik redundánssá.”); a fotó és a film hitelességének határai (a technika fejlődése és a televízió); a giccs és elitművészet el- és összemosódása (Marcel Duchamp és Andy Warhol). A tanulmány utolsó részében megfogalmazza a posztmodern jellegzetes életérzését: „A tradíció történetisége megszűnt, vége a nagy metafizikai rendszerek korának, így a jövőkép kitüntetettségének is. Mindkettő föloldódott a reprodukálhatóság és a kommunikáció permanens jelenidejében.”

Végezetül néhány apró megjegyzés. Aki nagyon érzékeny a pontos helyesírásra, vagy túlságosan ad egy kiadvány szövegképére, az ne vegye kézbe a lapot, mert meglehet, fanyalogna. Én azoknak a táborába tartozom, akik „kicsire nem adnak”, és biztos vagyok abban, hogy a szerkesztőknek nyomós okuk volt nem törődni ezzel (idő, pénz stb.), de tény, hogy mindez az újság „auráján” nyomot hagyott.

Összességében a párbeszéd mégis élvezetes volt, frissítő.

Szegeden a p. m. két helyen érhető el: a magyar irodalmi tanszék könyvtárában és a központi könyvtárban.

B. K. A.

SZERZŐINK

Benda Balázs: Frappáns srác. Nem járt még Jordániában, Hondurasban stb. Magyarország reménysége a következő mexikói chilli-versenyen.

Bocsor Péter: 1970-ben született Orosházán. A pécsi JPTE III. éves magyar—angol szakos hallgatója, épp Szegeden van.

Csonka Zoltán: 1971-ben született Szabadkán. 1991-ben végzett a szegedi Radnóti Miklós Gimnáziumban. Jelenleg sorkatonai szolgálatát a jugoszláv néphadseregben nem teljesíti.

Déri Zsolt: 1969-ben született Budapesten. A JATE III. éves francia—művelődéstörténet szakos hallgatója. Egy Andy Warholról szóló kétrészes rádióműsor szerzője. Együttesével a közelmúltban a New York-i underground és a Cult örökségének tolmácsolására tett kísérleteket.

Hegy Pál: 1970-ben született a németországi Sömmerdában. A JATE III. éves magyar—angol szakos hallgatója. Együttesével a közelmúltban a Cult és a New York-i underground örökségének tolmácsolására tett kísérleteket.

B. Kis Attila: 1969-ben született Békéscsabán, III. éves JATE-hallgató. (cimbella)

Kisgyörgy Réka: 1968-ban született. 1990-ben végzett Kolozsvárott magyar szakon.

Anatol Meszinov: Azonos nevű szerző.

Pozsvai Györgyi: 1964-ben született a vajdasági Verbászon. 1989-ben diplomázott a budapesti ELTE Világirodalom és Összehasonlító Irodalomtörténeti Tanszékén. Írásai többek között az Új Symposionban és a Hídban jelentek meg.

Szincsik György: 1965-ben született Orosházán. 1991-ben végzett a JATE-n, magyar—rég magyar szakon. Jelenleg tanár. Szerzője volt a Hétvilág 1. és 2. számának.

Török Attila: 1967-ben született Hódmezővásárhelyen, a JATE IV. éves történelem—angol szakos hallgatója. Fordításai a Hétvilág 1. és 2. számában jelentek meg.

Újlaki Tibor

Hétvilág

A JATE Közművelődési Titkárságának Kiadványa

Felelős szerkesztő: Ötvös Péter

Szerkesztik: Pató Attila,

Schneider Beáta, B. Kis Attila

A szerkesztőség címe: JATE Bölcsészettudományi Kar

6722 Szeged, Egyetem u. 2—6. I. sz. Irodalomtörténeti Tanszék (Ötvös Péter)

A lap támogatói 1991-ben: JATE, Szegedért Alapítvány,

Művelődési és Közoktatási Minisztérium

A borító Gombos Lajos munkája.

HU ISSN: 0866-0980

Megjelent:

POMPEJI

IRODALOM, MŰVÉSZET, BÖLCSELET



BOGDAN GHIU Írok, s te késel (versek)

NAGY ANDRÁS Német teák, orosz teák

UMBERTO ECO Levél az eszményi olvasónak

ROLAND BARTHES A műtől a szöveg felé

BIBÓ ISTVÁN Az egyetem, az akadémia
és a tudomány válsága

SZEGED, II. évf.

1991/3



